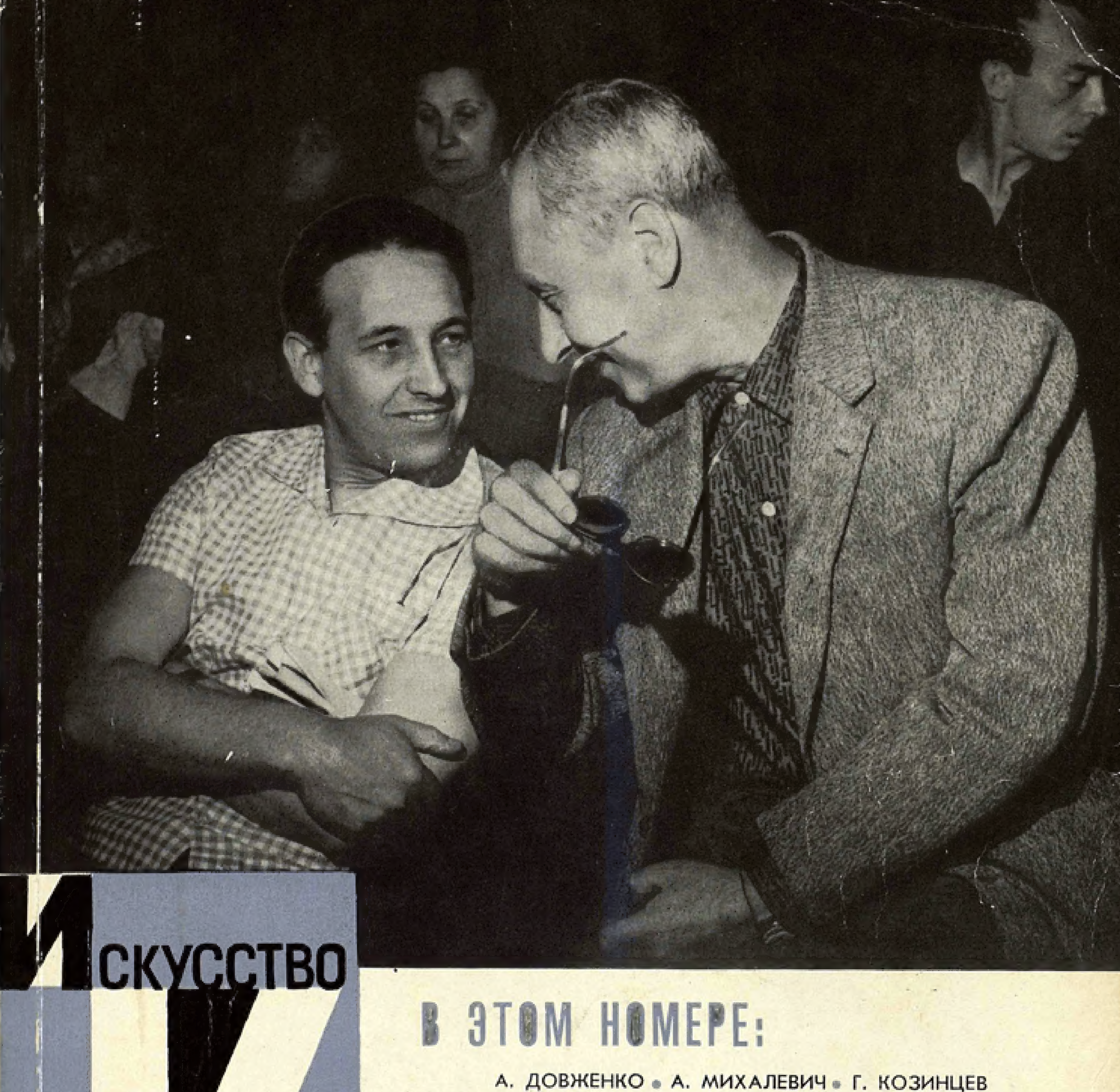
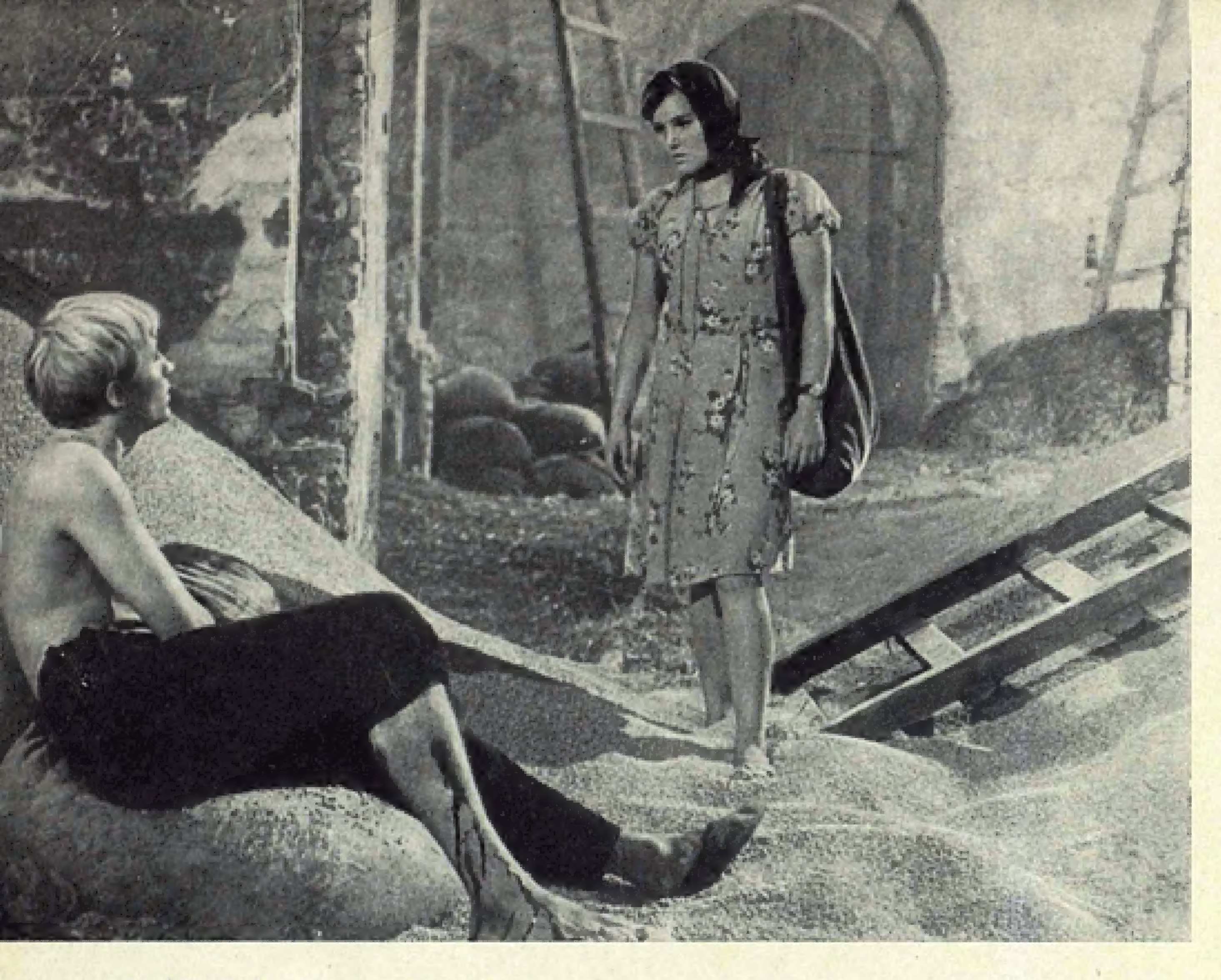


ИСКУССТВО КИНО

3

1965

В ЭТОМ НОМЕРЕ:

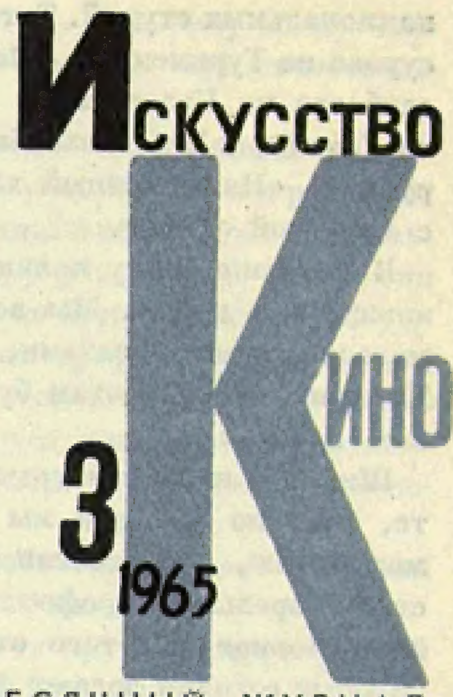


«ОНИ ШЛИ НА ВОСТОК». Кадры из фильма

Сценарий С. С. Смирнова, Эннио Де Кончини, Джузеппе Де Сантиса, Аугусто Фрассинетти, Джана Доменико Джаньи. Постановка Джузеппе Де Сантиса. Режиссер-сопостановщик Д. Васильев. Операторы Антонио Сэкки, В. Хованская. Главный художник Д. Виницкий. Совместное производство: «Мосфильм» (СССР) — «Галатея» (Италия), 1964

Содержание

На первой странице обложки: режиссеры Анджей Вайда и Сергей Юткевич



ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
ОРГАН
ГОСУДАРСТВЕННОГО КОМИТЕТА
СОВЕТА МИНИСТРОВ СССР
ПО КИНЕМАТОГРАФИИ
И
СОЮЗА РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

Год издания 35-й

К 1-му съезду кинематографистов

Приток новых сил

БЕСЕДА С ПРЕДСЕДАТЕЛЕМ ОРГКОМИТЕТА СОЮЗА РАБОТНИКОВ КИНЕМАТОГРАФИИ СССР Л. КУЛИДЖАНОВЫМ

Год 1965 — год первого съезда кинематографистов. Как строит в связи с этим свою деятельность Союз работников кино, каковы его планы, на чем будет сосредоточено главное внимание? С такими вопросами наш корреспондент обратился к председателю Оргкомитета Союза работников кино Л. Кулиджанову.

— Год предстоит очень напряженный. Но как и всегда наши заботы неразрывно связаны с жизнью киноискусства, с его актуальными проблемами. Поэтому всю подготовку к съезду, все содержание этой работы определяют задачи, которые стоят перед современной кинематографией.

Выпускать больше фильмов талантливых, ярких, самобытных, фильмов, достойно отображающих нашу современность, людей сегодняшнего дня,— этим озабочены мы, кинематографисты. Естественно, что первая и основная обязанность Союза,— всячески содействовать и помогать тому, чтобы число интересных, содержательных кинопроизведений неуклонно росло, а количество серых, плохих лент уменьшалось. И здесь у нас просто непочатый край работы.

Мне не хочется, чтобы этот разговор подменил перечень различных мероприятий. Тем более что меньше всего мы хотели бы, чтобы деятельность Союза свелась к проведению тех или иных «кампаний». Нет, повседневное и самое углубленное внимание к существу процессов, происходящих в искусстве, влияние на них — вот основа всех наших практических дел.

Мне кажется примечательным, что новый год мы начали творческой конференцией «Кинодебюты 1964 года». Больше десяти первых режиссерских работ было вынесено на обсуждение. Работ, как правило, интересных, обещающих. Это факт сам по себе очень отрадный. Но еще более радует то, что среди этих картин пять поставлено молодежью

национальных студий. Тут и «Состязание» Б. Мансурова из Туркмении, «Меня зовут Кожа» К. Карсакбаева из Казахстана, «Свадьба» М. Кобахидзе из Грузии, «Через кладбище» В. Турова из Белоруссии, «Наш честный хлеб» К. и А. Муратовых с Одесской студии.

В минувшем году появились не только новые режиссерские имена. Мы встретились на экране и с молодыми сценаристами, операторами, актерами. Конечно, и их дебютам будут посвящены специальные встречи.

Широкий приток молодых сил обнадеживает. Ведь те, кого по инерции мы часто все еще называем молодежью, повзрослели не только годами, но и стали зрелыми профессионалами. По существу, это основное ядро того отряда кинематографистов, которые сегодня делают фильмы, создают наше киноискусство. И вот пришло новое пополнение, а с ним, естественно, свежий взгляд на жизнь, своеобразные поиски.

Поддержать эту молодежь, подсказать ей верный, плодотворный путь развития, уберечь от разного рода заблуждений — ответственный долг нашей творческой организации.

— Откуда идет приток новых сил?

— Прежде всего из ВГИКа. Это, так сказать, основной источник, который питает наш молодой кинематограф.

Два выпуска Высших сценарных курсов тоже сыграли свою роль — новые люди пришли в драматургию с определенной профессиональной подготовкой.

Приступают к дипломным работам слушатели второго набора режиссерских курсов. Есть основания надеяться, что на киностудии придет новая группа способных людей. Очень важно, что на этот раз на курсах занимается много слушателей из союзных республик.

— Подсказывает ли опыт работы режиссерских и сценарных курсов какие-то реформы в этой системе подготовки?

— Да, конечно. Например, до сих пор кинодраматурги обучались только как литераторы — оторванно от кинематографистов, с которыми им предстоит совместно работать. Следствие этого то, что литературный сценарий, как правило, очень отличается от своего экранного варианта. Поэтому важно, чтобы уже учебный процесс предполагал творческое и производственное общение сценариста с режиссером и даже со всем съемочным коллективом.

Поэтому мы хотим не только административно и организационно объединить режиссерские и сценарные курсы, но и построить занятия так, чтобы уже на учебной скамье работа сценаристов и режиссеров шла в непосредственном контакте.

— Подготовка драматургов — это только одна, хотя и очень важная проблема, связанная с дальнейшим развитием кинодраматургии. Оттого, как обстоят дела на сценарном фронте, по существу, зависят судьбы всего киноискусства. Как расцениваете вы нынешнее положение в этой области?

— Я знаю, что существует оптимистическая точка зрения, будто студии сейчас уже не испытывают сценарного голода, что круг профессиональных кинодраматургов расширился, в кино пришло много писателей. Возможно, сценарные портфели студий стали полнее, увесистее. Но за счет каких произведений? Можем ли мы говорить о большой сценарной литературе? О том, что современная тема заняла преобладающее место не только в тематических и производственных планах студий, но находит достойное художественное воплощение? Боюсь, что пока речь идет только о количественных сдвигах. Сценариев, идейно и художественно отвечающих современным требованиям подлинного искусства попрежнему не хватает. К сожалению, в отличие от литературы, наши сценарии и редко и робко поднимают крупные, по-настоящему волнующие сегодня темы. Поэтому кинематограф по-прежнему еще отстает от жизни в постановке больших, важных проблем. Мало и в общем неглубоко проникаем мы в размышления, чувства людей, в их переживания. Как часто испытываешь досаду за то, что современность — во всей ее сложности, интересности — обедняется на экране, возникает лишь в чисто внешних своих приметах.

Думаю, что настало время, когда необходимо обсудить все эти вопросы, провести ретроспективный обзор развития советской кинодраматургии, большой разговор о положении дел сегодня.

— Как вы оцениваете итоги минувшего 1964 года?

— Я лично не склонен преувеличивать успехи прошедшего года. Но и отдельные произведения, и некоторые новые тенденции в киноискусстве позволяют говорить об определенном движении, о бесспорных завоеваниях нашего кино. Особенно радует, что решающий рывок сделала национальная кинематография. Фильмы «Сказ о матери», «Белый караван», «Состязание», «Отец солдата» идут вровень с лучшими картинами центральных студий.

Продукция 1964 года появится на экранах только в этом году. Но вряд ли следует придерживаться формальных календарных признаков. Есть немало материала для взыскательного, объективного разговора. Убежден, что серьезный счет можно предъявить и режиссуре, в частности, многих беспокоит чрезмерное пристрастие к экранизациям и «эпидемия» двухсерийных картин.

— В каких конкретных формах будет осуществляться контакт с национальными кинематографиями и помощь им?

— Формы здесь могут быть самые разнообразные. Но, думаю, наиболее плодотворными окажутся регулярные выезды представителей Оргкомитета — режиссеров, драматургов, критиков — непосредственно в республики.

Недавно члены президиума Оргкомитета с группой актива выезжали в Ереван. Официально это называлось выездным заседанием. Но мы больше сидели в просмотровых залах — знакомились с готовыми фильмами, с материалами будущих картин, читали сценарии. А затем вместе с армянскими кинематографистами мы обсуждали просмотренное и прочитанное. По общему мнению, встречи эти оказались очень полезными для обеих сторон. Поездка убедила нас в том, что на Ереванской студии наметился перелом, и есть основания надеяться, что она в ближайшем будущем выпустит несколько хороших фильмов.

Такие выезды будут продолжаться. Так, в первом полугодии этого года предполагаются поездки в Латвию, на Украину, в Казахстан.

Все это поможет нам прийти к съезду с более ясным и точным представлением о положении дел в нашем многонациональном кино.

— Каково участие критиков, историков, киноведов в предсъездовской работе Союза?

— Пожалуй, нет сейчас таких творческих вопросов, в решении которых не принимала бы участия секция теории и критики. Роль кинокритики заметно усилилась. Однако нашей критике все же не хватает полемичности в лучшем понимании этого слова. Речь идет не о столкновении субъективистских взглядов, а о серьезном аргументированном споре. Такие дискуссии при глубокой и доброжелательной заинтересованности в предмете спора, в судьбах киноискусства могут очень помочь художникам в их творческих поисках.

В связи с предстоящим съездом секция теории и критики готовит серию монографических работ, посвященных развитию национального киноискусства за последние годы. Эти книги будут создаваться московскими киноведами вместе с местными критиками и историками кино.

В конце минувшего года состоялась встреча президиума Оргкомитета с работниками сектора кино Института истории искусств. В секторе трудятся серьезные научные работники. Задумано и уже осуществлено немало важных теоретических и исторических исследований. Но круг задач современной теории кино значительно обширнее возможностей этого небольшого коллектива. И нашему Союзу надо подумать о действенной помощи представителям кинонауки.

В орбите внимания нашей кинокритики появились и новые объекты — киноклубы. Клубы эти работают при комсомольских организациях, кинотеатрах, домах культуры, заводах, учреждениях. И все они заинтересованы в лекциях по истории кино, в обсуждениях фильмов с участием профессиональных критиков. Нам необходимо содействовать активной работе киноклубов, которые являются прекрасными пропагандистами лучших достижений киноискусства.

— Раз речь зашла о любителях кино, то нельзя обойти молчанием и кинолюбителей.

— Да, как раз одним из крупных мероприятий этого года явится Третий всесоюзный смотр любительских фильмов, который наш Союз проводит совместно с другими общественными организациями. Увеличивается роль кинолюбителей в эстетическом воспитании масс. Лучшие любительские фильмы выходят на широкие экраны, получают признание на международных кинофестивалях.

— Расскажите, пожалуйста, о международных связях советских кинематографистов.

— Здесь план Союза чрезвычайно обширен. В 1965 году вдвое увеличится количество встреч с кинематографистами у нас и за рубежом. Значительно расширится и обмен фильмами, особенно между социалистическими странами, — это позволит нам быть более информированными, лучше знать друг друга. По примеру прошлогоднего Московского симпозиума кинематографистов социалистических стран такая же встреча состоится в Польше. Представители нашего творческого Союза примут в ней участие.

В Москве советские кинематографисты встретятся с кинематографистами Чехословакии и со своими итальянскими коллегами.

В конце лета предстоит очередной, IV Международный кинофестиваль в Москве. По уже установившейся традиции в рамках фестиваля будет проведена дискуссия.

Как видите, серьезных дел у Союза очень много.

Состав Оргкомитета и его президиума за последнее время пополнился. Пришли новые люди. Многие из них активно включились в работу. Но, конечно, мы успешно справимся со своими задачами лишь при условии, что во всех звеньях нашей творческой организации у каждого члена Союза возрастет чувство ответственности за судьбы нашего киноискусства.

Вела беседу О. АБОЛЬНИК

А. ДОВЖЕНКО

Глядя в глаза

В дни, предшествующие съезду кинематографистов, мы не раз вспомним больших наших мастеров-первооткрывателей, сделавших советское киноискусство революционным, философским, полным жизненных сил.

Они постоянно напоминают о себе не только фильмами-шедеврами, прославившимися на весь мир, но и этическим своим обликом, честнейшим служением общему делу, неизменной искренностью в разговоре с товарищами по искусству при обсуждении их новых работ. Они презирали внутрицеховые компромиссы, взаимную снисходительность в творческой критике и не отмалчивались, когда надо было высказаться напрямик. Отличный камертон для нашего съезда!

Сегодня уместно прочитать стенограмму одного из выступлений А. П. Довженко в 1940 году. Можно не соглашаться с оценкой того или другого фильма в этой речи, спорить о частностях, в том числе и с оценкой «Великого зарева», но какая великолепная прямота суждений и какое искреннее уважение к товарищам по искусству, уверенность в том, что прямодушная критика не может вызвать мелкие обиды у художников, если они в самом деле художники. Читая эту речь, не забудем, что А. П. Довженко обсуждает лучшие фильмы тех лет, произведения товарищей, которых он глубоко уважал...

Публикация подготовлена старшим научным сотрудником ЦГАЛИ Ю. А. Красовским.

А. П. Довженко мы знаем прежде всего как режиссера, потом как драматурга и писателя. И сравнительно еще мало знаем его как публициста, кинотеоретика. Подготовляемое Институтом истории искусств, Союзом работников кинематографии и Центральным государственным архивом литературы и искусства СССР четырехтомное Собрание сочинений Довженко должно полностью раскрыть перед читателем все грани его многообразного творчества.

Публикуемое выступление А. П. Довженко очень характерно и показательно для него.

А. П. Довженко на совещании об историческом и историко-революционном фильме в феврале 1940 года касается самых разнообразных вопросов, поднятых на этой важнейшей встрече. На совещании, созванном Комитетом по делам кинематографии в Москве, выступали с докладами С. Эйзенштейн, С. Юткевич, В. Шкловский и другие. А. П. Довженко, говоря о фильмах на историческую тему, критикует многие исторические фильмы, уже вышедшие на экран и получившие общественное признание («Александр Невский», «Богдан Хмельницкий», «Петр I» и другие). Он отмечает в них элементы модернизации истории, искажение исторической правды.

Выступление А. П. Довженко печатается по стенограмме, сохранившейся в его архиве (ЦГАЛИ, ф. 2081, оп. 1., ед. хр. 357 и 384). Стенограмма подвергнута литературной обработке и печатается с небольшими купюрами. Полностью она будет опубликована в четвертом томе Собрания сочинений А. П. Довженко.

Ю. КРАСОВСКИЙ

Признаться по правде, я очень волнуюсь. То ли потому, что редко встречаемся, то ли потому, что есть какие-то важные причины. Поэтому, может быть, буду говорить не так складно, как этого хотелось бы.

Мне жаль, откровенно скажу, что у нас неверно были выбраны докладчики. Вряд ли надо заставлять режиссеров делать теоретические доклады о самих себе и о своих товарищах. В этом случае мы рискуем оказаться необъективными и исказить многие вопросы.

Кроме того, многие режиссеры, с хорошими именами, достаточно заслуженные, могут не обладать качествами хороших докладчиков-теоретиков. Не хочу и себя исключать из их числа. Мог ли бы я сделать доклад на тему об историческом фильме? Может быть, и не мог. Я не доктор кинематографии, даже не фельдшер. Я, скорей, старый казак или простой садовник кинематографии. Я думаю, что замыкание теоретических вопросов в нашей же среде приводит к тому, что вокруг нас не будет создаваться та высококультурная теоретическая атмосфера, которую должны создать наши товарищи — ученые, теоретики, критики. Эти люди нам нужны не в меньшей мере, чем хорошие сценаристы.

Я думаю, что, если бы мы прибегли к предлагаемому мною способу организации наших совещаний, мы достигли бы больших результатов. Извините за это отступление.

Прочитавши стенограммы вчера ночью, и сегодня вот, идя на трибуну, я все время думал: что я могу вам сказать хорошего, чтобы мой приезд из Киева сюда не оказался пустым, только для представительства, а стал полезным и нужным для товарищеской, культурной связи за многие годы прошлой и будущей работы, для большого общегосударственного дела.

Мы собрались обсуждать проблемы исторического фильма. Я хочу начать вот с чего: что изменилось, что произошло за последнее время в нашем бытии? Те ли мы сегодня, что были пятнадцать или даже пять лет тому назад, или не те? То ли это время или не то? Так ли надо решать задачи, как мы решали их раньше, или по-новому? Вот вопросы, о которых нужно подумать, разбираясь в целом ряде намеченных нами проблем.

Отвечаю, нет. Мир, который мы с вами понимали, вращаясь в его колоссальной орбите двадцать лет, как мир мирный, как мир, в котором лишь готовились какие-то сложные коллизии, перестал существовать. Этот единый, неделимый «мирный» мир сегодня превратился в мир воюющий. Кончился мирный период нашей жизни, и мы как частица нашей воюющей планеты, хотя и занимающая в ней особое место, естественно, начинаем меняться в связи с меняющейся обстановкой.

И думаю, что не ошибусь, если скажу, что за двадцать лет нашей работы в кинематографе никогда, может быть, не нужно было так думать о своем народе, о его судьбе, о его счастье, о его будущем, о судьбе его социалистических завоеваний, как сейчас, и эта ответственность наша в подходе к вопросам огромной важности, которые мы сейчас решаем, должна быть очень велика.

Создавая исторические фильмы, мы, по существу говоря, работаем над осуществлением бессмертия наиболее достойных людей нашего бессмертного народа, если понимать бессмертие человека как качество содеянного им на благо народа. Это великая наша задача. Цели ее помимо всего прочего прежде всего воспитательные. Поэтому высокое качество исторических и историко-революционных фильмов должно быть предметом особенной нашей заботы.

С этих позиций мне хотелось бы рассматривать те вопросы исторического и историко-революционного фильма, которые мы поставили перед собой, собираясь на эту конференцию. Я хочу этим сказать, что следовало бы говорить не об историческом и историко-революционном фильме вообще, а об историко-революционном фильме нашего народа, об историческом фильме нашего народа, для нашего народа, для него именно. И надо говорить о роли народа в историческом и историко-революционном фильме.

Готовы ли мы к этому? Благополучно ли протекает наш диспут? Я скажу откровенно — нет. Ей-богу, хоть вы меня вынесете на носилках из этого дома, но скажу вам, товарищи, очень многое мне не нравится. Мне не нравится в ваших отношениях этот какой-то «ампирный» стиль. (*Аплодисменты.*) Этот «ампир» располагает к определенному поведению. Откуда это и для чего?.. Докладчик: «Александр Петрович, повернитесь спиной, я вас ударю... Мерси... Вам не больно? Благодарю вас». (*Аплодисменты.*)

Что же вы аплодируете?! — плакать надо. Много неправды... Кому это нужно? Как будто бы все в чем-то провинились и знают какую-то тайну и поэтому немножко один другого покрывают. Ничего абсолютно, кроме зла, это не приносит. Я категорически утверждаю, глядя в глаза вам всем и каждому из вас в отдельности, что за последние несколько лет мы стали хуже. Мы часто стали просто брехунами. Говорим о наших картинах между собой одно, на трибуне — другое. На трибуне мы стоим, как на заклятом месте. Трибуна в нашем доме стала чем-то вроде аналоя, за которым гоголевский Хома Брут бормотал заплетающимся языком путаное часословие перед нечистой силой.

— Слово имеет тов Иванов.

Смотришь — нет Иванова. На загипнотизированном месте, на трибуне — Хома Брут.

Кончил. И снова Иванов человеком стал.

Я не согласен с тов Эйзенштейном в том, что до сих пор мы благополучно справлялись с историческими фильмами, не сделавши в них никаких особенных извращений. Я считаю это утверждение неверным. Я считаю, что мы не избежали извращений в исторических фильмах, и жалко, что мы не проработали эти фильмы здесь как следует. Кроме того, на теоретической конференции мы скомкали два вопроса: вопрос исторического сце-

нария и вопрос режиссерской работы. Одно с другим мы смешиваем, часто мы ошибки сценариста валим на голову режиссера и достоинства сценариста приписываем режиссеру.

Я считаю, что разобраться в этом стоит.

Не считая себя теоретически очень образованным человеком, не владея, может быть, в достаточной степени четкой научной терминологией, я тем не менее не боюсь, что буду неправильно понят товарищами, и позволю себе высказать несколько замечаний по этому вопросу, вспомнив оставшиеся в памяти давно, еще до революции, прочитанные слова русского историка Карамзина: «И простой гражданин должен читать историю... Она питает нравственные чувства и праведным судом своим располагает душу к справедливости, составляющей благо и согласие общества...»

Нужна ли историческая правда, о которой мы здесь спорим? Я считаю, что правда историческая нужна хотя бы потому, что без нее фильм перестает быть историческим, что нужно с уважением относиться к нашим дедам, прадедам и прапрадедам и, глядя не только назад, но и вперед, рассматривать историю не только как историю людских заблуждений и ошибок, но как историю трудного и длительного приближения к истине.

Я очень любил своего покойного деда-чумака Семена Тарасовича, и моя детская любовь к нему привела меня к тому, что я в каждом фильме почему-то всегда вывожу каких-то симпатичных, добрых дедов. Мне часто говорят:

— Зачем вы возитесь с этими дедами?

А я обычно отвечаю:

— Я без дедов не могу делать картины. Мне холодно без деда! Дед — это какая-то призма времени. Домовой истории.

Я смеюсь над ними иногда беззлобно и добродушно, и мне приятно, что они у меня были.

А неграмотный отец мой бывало, когда я мальчиком зубрил историю, слушал меня, говорил задумчиво:

І на чорта ти про царів читаєш? Ти там вичитай, як мені зараз на світі жить...

Истории человечества, товарищи, мой отец не знал. Он ее чувствовал мозолем.

Вот, товарищи, может быть, я не совсем квалифицированно выразил свое отношение к истории, но внутренне, всеми своими чувствами я ощущаю, что какая-то крупица правды мною здесь высказана.

Есть в исторической правде еще один важный моральный фактор — фактор хорошей, культурной чистоплотности и мужественной ответственности перед своими внуками и правнуками, которые и тебя самого скоро будут рассматривать в том же скорбном ряду ушедших людей, пронесших труд и страх боев на путях приближения к истине.

Второй вопрос, никем не затронутый здесь до сих пор, — вопрос языка в историческом фильме. И жалко, что об этом не говорили. Я считаю, что авторам, писавшим исторические сценарии, и режиссерам, их ставившим, сказать об этом следовало.

Нужно ли говорить в XIII веке «Ох ты, гой еси» и тут же «в чем дело» или «давай, давай», как у шоферов? Или не нужно? Этот вопрос не решен. Я нашел в одном историческом украинском сценарии три типа речи: обыкновенную украинскую речь, украинскую речь, написанную белыми стихами, и еще особую речь: смесь украинского, русского, славянского, польского и латыни — своеобразной украинской латыни, на которой писали наши украинские писцы в XVI—XVII веках. Это был язык актов и документов, а народ не говорил на этом языке. Устный язык был, надо полагать, судя по песням, такой же, как и сейчас, за исключением технических терминов, которые появились за последние столетия.

Мне лично кажется, что не стоит впадать в архаизм языковый. Язык должен быть современным, и архаизм языка можно подчеркнуть лишь изредка несколькими штрихами.

Гоголь писал русским языком, но иногда двумя-тремя украинскими словами придавал произведению особый, неповторимый украинский колорит.

Чувство меры — это качество художника. Во всяком случае, теоретики должны подумать и над этим вопросом.

Следовало бы поговорить хорошо о системе чувствований человека давно прошедших веков. Я тут, к сожалению, не могу вам много рассказать, ибо сам знаю не больше вас. Мне приходилось читать, что в средние века князь, пригласив другого в гости, подносил ему с поклоном чару вина, от которой гость тут же подыхал, отравленный во славу князя. Об этом князе говорили: «какой он умный» и т. д. Словом, раньше были несколь-

ко иные понятия о чести, иные понятия о дружбе, иные понятия о доблести и т. д. Иная этика. Надо ли нам это знать и показывать? Надо.

Я несколько не согласен с высказыванием тов. Шкловского, что мы все стали учеными, что нас заедает ученость. Я думаю, что она нас не заедает. Больше того, я думаю, что мы именно «неуки»*. Мы путаем понятие учености с большим количеством сведений, которые кое у кого из нас имеются. Вопрос сведений — это вопрос хорошей памяти и чтения множества разных книг. Ученость не обязательно предполагает громадную универсальность и т. д. Ученость — это глубина, это метод, это целенаправленность. Вот почему, когда мы приходим к решению задачи исторических фильмов, мы не оказались похожими на тех учителей, которые, для того чтобы преподавать десятичные дроби, знают дифференциальное исчисление. Мы не такие. Мы все-таки знаем эти дроби и довольно сбивчиво (*смех*) и зачастую заглядываем в манжетку, правильно ли мы преподаем.

Я позволю себе остановиться на вопросе, который затронул тов. Шкловский вскользь, несколько подробнее, поскольку мне это кажется тем новым, к чему мы с вами уже пришли вместе с нашим советским обществом. Товарищи, мы пока с вами занимаемся историческими фильмами, грубо говоря, трактуя их преимущественно как историю правителей и их помощников. Но ведь история же не только ими делается, и мы будем — я в этом глубоко убежден — в самом недалеком времени иметь указания партии о пополнении нашей исторической тематики... Придется дополнять ее другими важнейшими историческими деталями, которые «двигали» общество, подымали его благосостояние путем своих открытий, путем глубоких научных революций, путем победоносной борьбы с рутиной, царившей и царящей в мозгах заслуженных беловолосых деятелей науки, этаких членов президиумов, попадавших иногда по совокупности своих «заслуг» под юбилей... (*Аплодисменты.*)

Много нужно знать. Многому учиться. Как никогда. Учиться у ученых и у народа, без которого невозможно ни победить, ни жить.

Я не согласен с трактовкой тов. Эйзенштейном исторического пейзажа. Я сам не прочь бы поговорить об этом пейзаже. Но почему он так выпячивается в докладе тов. Эйзенштейна? Почему пейзаж, а не человек на пейзаже? Не явилась ли концепция исторического пейзажа у Эйзенштейна из увлечения им пейзажами разных художников: Рериха, Васнецова, Билибина? Увлечение живописью заслоняет собой иногда живую жизнь, а кино — это прежде всего живая жизнь, и я не верю, чтобы береза или верба триста или пятьсот лет не разбивались громом, не кривились, не желтели осенью, не зеленели весной. И я не верю, чтобы под этими березами не ходил Владимир Мономах... Ходил безусловно и сок точил из этих берез. И делал в то же время свое историческое дело. И Александр Невский тоже. И почему же для них нужны сейчас какие-то особые сухие стволы дубов, а цветущие ветки нужно относить куда-то в бытовые фильмы?! (*Аплодисменты.*) Давайте любить обыкновенные хорошие деревья (*смех*) и давайте любить деревья фруктовые!

Эйзенштейн в «Александре Невском» попался в плен живописи. Я хочу, чтобы художники у него учились живописи. Он же сам громадный художник.

Но зачем он потонул в живописных реминисценциях в то время, когда все мы верим ему, зная, что сам он уже может служить источником реминисценций для других?

Почему он так плохо верит в себя?

Вот поэтому в «Александре Невском» и русская земля, которую нужно защищать, представлена не то в виде пустыря, где защищать иногда нечего, не то в виде полей, занесенных мелом. Нужно землю богатую, дорогую, плодоносную матерь-кормилицу подавать такой, чтобы ее любили. Можно и пустырь защищать, но еще с большей охотой и большей страстью можно защищать сад, посаженный на пустыре. Я чувствую, что в этом есть правда.

О характерах много говорили. Я думаю, что Сергея Михайловича здесь сильно подвел сценарист. Скольжение по поверхности событий, а отсюда и отсутствие характеров. Наспех сделанный и приподнесенный случайно свободному в то время Эйзенштейну сценарий толкнул его на хороший поступок. Сердце побежало впереди ума и бежало до последнего кадра. И в результате сейчас Сергей Михайлович подводит теоретические

---

* Неук — неуч, невежда (*укр.*). — *Примечание Довженко.*

обоснования под то, что не всегда было ему мило, не всегда было в его руках. Я слышал, что один большой кусок «Александра Невского» Эйзенштейн не успел вмонтировать в фильм: руководство в лице тов. Дукельского объявило фильм уже принятым. Было такое дело? Было, потому что не было в руководстве уважения к теме и к художнику, потому что делячество все-таки процветало в руководстве, и пользы от этого не получалось ни обществу, ни мастеру.

И в «Петре», и в «Александре Невском», и в «Минине и Пожарском», и в «Богдане Хмельницком» (я говорю о первом варианте сценария, который я читал) есть один недостаток. Это не то чтобы уже в полной мере «поворачивание» сегодняшней политики в прошлое, но что-то немножко в этом роде. Есть как бы угодливое желание притянуть историю поближе к нам и даже реплики героев перемешать чуть ли не с речами вождей. Получается так, что Александра Невского можно, право, назначать секретарем Псковского обкома (*аплодисменты*), а Петра, и Минина, и Богдана тоже чем-то в этом роде. Получается просто: избил Богдан в доску поляков и воссоединился с Алексеем Михайловичем, с Россией. А на самом деле это была кровавая история украинского народа, длительная, мучительная столетняя борьба с панами, законченная объединением двух народов, потому что исторические цели, задачи этих народов были едиными. И Богдан Хмельницкий, начавший на личной почве драку с польскими панами, имея соглашение с польским королем, с которым он до самой его смерти переписывался как верноподданный, Богдан Хмельницкий возглавил народное революционное движение украинских низов.

Как тут личное, частное переплелось с государственным и началась потрясающая по силе и по трагизму борьба; как изменили Богдану татары и как он сам часто колебался; как народ, истощенный после Берестечка, боялся гибели; как вопрос присоединения к России решался не сразу, а в течение шести лет — здесь сложнейшие характеры, шекспировские в полном смысле этого слова. Человек, веривший в ведьм и вопрошавший о своей судьбе, сложные биографии сыновей... Никакие личные качества, даже отрицательные, с точки зрения сегодняшней морали, никогда не смогут уменьшить огромной исторической миссии Богдана. Даже больше. Мне кажется, изобрази его таким полновесным, многосложным человеком и покажи его в сегодняшних условиях, как трудно было нашему прапрадеду Богдану приблизиться к истине, и от этого истина станет дороже, и народ достойнее, и современность драгоценнее, и будущее яснее. (*Аплодисменты.*)

В «Петре» хотелось видеть несколько больший взлет, несколько больше обобщений, хотелось видеть Великого. Великий не всегда ощущался.

Наша роль в нашем обществе громадна. Мы педагоги для миллионов. Поэтому мы не должны быть в своих исторических фильмах виновниками киноанекдотов такого, скажем, порядка: «Папочка, скажи, какой царь, кроме Петра, был еще за Советскую власть?!» А папа отвечает: «Александр Невский».

«Царь — товарищ», «народный царь», «царь за мужиков», «царь — либерал» и проч. и проч. — опасные и ненужные вещи, о которых нельзя забывать ни на одну минуту. Царь Петр боролся с варварской Россией и боролся варварским способом. Это не умаляет его роли перед нами. Это нужно помнить.

За отсутствием времени я пропущу анализ «Минина» и перейду к фильмам историко-революционным. Я спрашиваю вас: обязательно ли фильм, в котором участвует великий Ленин, нужно считать великим фильмом? Нет, я считаю, что это не обязательно. Но, к сожалению, у нас происходит, мне кажется, сейчас некоторая недоговоренность, неясность, неискренность, раздвоенность. Как быть?! Приведу один пример. Кто из вас интересуется вопросами живописи, тот замечал, что на выставках появляются часто огромные полотна, по содержанию одно революционнее другого. И несмотря на величие сюжета, они воспринимаются лишь как намек на настоящие события, как бледный знак их, и люди проходят мимо этих картин, равнодушные и холодные. Это неправильно решенные картины. Это несоответствие качества и замысла, формы и содержания. Я иду на выставку в музей со своими друзьями, и, войдя в музей, я невольно хожу на цыпочках, я перестаю разговаривать или разговариваю шепотом. Я не могу аплодировать, скажем, Рембрандту. Я смотрю на него и отдаюсь процессу внутреннего самосозерцания, как бы вйдению благородства чувств и мыслей человека и понесенного им

великого труда на мое благо. И я благодарен автору за это и чту его этой тишиной.

Я прошу прощения за это грубое, может быть, некрасивое, обидное сопоставление. В нем, как и во всяком примере, есть доля правды и доля неправды. Но я хочу, чтобы товарищи поняли, что очень немногое сделано в области историко-революционных фильмов. (*Аплодисменты.*)

Я этим отнюдь не хочу оскорбить или умалить заслуги товарищей, работавших над этими фильмами. Наоборот, приношу им мою глубокую товарищескую благодарность, воздаю им честь и славу за то, что они работают над этой исключительно важной тематикой. Но и говорю — работая над великими образами, будьте скромными и правдивыми, не впадайте в хвастовство, не забывайте, что уже один выход на экран актера, загримированного Лениным, вызывает у миллионов людей аплодисменты и радость от лицезрения Ленина (*аплодисменты*), а не только картины, если этого Ленина еще исполняет гениальный актер, например Щукин. Помните, как покойный Щукин говорил после двух серий фильмов: «Вот теперь, мне кажется, я чуточку понимаю, как нужно играть Ленина».

И тут нужно, чтобы не произошло с нашими мастерами такого случая (также извините за плохое сравнение): на сцене пела замечательная певица, а ее муж, рассеянный профессор, вышел кланяться на аплодисменты. Тов. Каплер говорит в своем докладе, что они проявили какую-то громадную революционную смелость, показав Ленина, приезжающего в Петроград, с бородкой, в то время как она еще не успела у него отрасти. Не в этом дело. Но где Каплер проявил большую смелость, кстати, неверную, — это изобразив Ленина без такой связи с народом в такой мере, в какой это обязательно было показать. Вот тут Эйзенштейн и высказал правильную мысль, хотя он ее, может быть, несколько небрежно вам подал. Он говорит, что у него в «Октябре» был показан народ — это как бы одна половина дела нашего накопления в исторических картинах, а у Каплера и Ромма Ленин показан без народа — другая половина.

Больше скажу: у Эйзенштейна народ был показан блестяще, и никогда, ни один человек, к какой бы категории искусства он ни принадлежал, этого не отрицает. Поэтому жалко и обидно, что в нашем коллективном, многолетнем труде эстафета Эйзенштейна, золотая и граненая, не была подхвачена и не была донесена до наших дней в более высоком качестве с образом Ленина, с революционным многомиллионным народом. Это не просто особенность данного фильма, это большой его дефект. ...В своем творческом коллективе для нашей же пользы и для пользы дальнейшей работы об этом, я считаю, говорить нужно. Ромм и Каплер могли быть безоговорочно потрясающи в этой картине, потому что они имели громадную тему и культурные накопления, но они их игнорировали.

В этом плане для меня картина тов. Чиаурели «Великое зарево» более близка к истине, потому ли, что сам Чиаурели корнями больше связан с народом и у него более обостренное чувство народа. Он это понял. Не успел, может быть, довести до конца, потому что нельзя сразу объять необъятное.

Но и за то, что сделано, спасибо всем вам. Много десятков и сотен гениальных людей будут творить, чтобы создать произведения о Ленине. Вы начали это дело.

В заключение я думал было еще сказать несколько слов о своей картине — о «Щорсе», да, пожалуй, и не стоит*. Вы промолчали, так вам и надо. Или говорили что-то невнятно-критическое. Но я никогда не забуду того вечера, когда вы все в этом зале, глубоко потрясенные и взволнованные, в количестве пятисот человек превратились в моих сорежиссеров. Это было самое большое, что я пережил от общения с людьми. Это был наш праздник. И что бы вы сейчас об этой картине ни говорили, я уже вам не поверю.

Будьте здоровы. (*Продолжительные аплодисменты.*)

* Участникам совещания был показан фильм «Щорс».

Александр МИХАЛЕВИЧ

Люди, нужные, как солнце

В современном споре о человеке, который отражает борьбу двух идеологий, соревнование двух мировых общественных систем, наше кино призвано быть еще более мудрым, зрелым, искусным...

Иногда хочется сравнить силу кино с термоядерной силой. Она может быть разрушительной. И она может быть прекрасной, созидающей «реакцией синтеза», принести человеку бесконечные, волшебные реки энергии.

Подобно атомной бомбе, реакционный буржуазный кинематограф уже многое разрушил, многое затруднил, затормозил в развитии человека, развратил множество душ, измельчил и извратил миллионы характеров.

Но кино истинно прогрессивное много делает и небывало много еще может сделать для собирания человека, для синтеза лучших черт и качеств, для чудесного умножения его духовной энергии.

Разве не так «собирал» человека — в миллионах людей — «Чапаев»? А ведь это только запев! Это только пролог к тому, что может, что призвано сделать кино.

Кино многолико. Не пришло ли время продумать поглубже одну из его возможностей — шире развернуть на экране эпопею жизни замечательных людей, невыдуманных героев человечества. Смелее применить известный горьковский замысел, рассчитанный на создание уже популярной, хотя далеко не во всем нас удовлетворяющей библиотеки литературных биографий, к созданию еще более сильной, массовой галереи кинематографической. Сделать это с новым, обостренным, повышенным чувством ответственности — так, чтобы каждый воссозданный в кино образ не только просвещал, не только был занимательным, не только давал художественное наслаждение, но и всем этим составлял наш неотразимый аргумент в споре о человеке, помогал выигрывать этот спор. Так, чтобы развернуть перед умственным взором миллионов грандиозную панораму восхождения человека через века истории.

Мне могут возразить: почему надо выделять биографический фильм? Уж не противопоставляю ли я его другим жанрам? И не хочу ли тем самым умалить обыкновенных, простых, рядовых людей? И не думаю ли возродить парадные биографии прежних времен?

Отвечаю заранее: нет, не противопоставляю, не хочу, не думаю!

Пусть цветет всеми красками палитра нашего киноискусства! Пусть будут и «Гамлет» и «Живет такой парень», пусть будут и «Сон» и «Тени забытых предков»...

Ни о каком противопоставлении не помышляется, но мне хочется привлечь внимание к этому весьма условно выделяемому жанру и новых художников, а кое-кому напомнить о своей старой привязанности, чтобы, умудренные опытом жизни, они обратились к биографиям замечательных людей, о которых Чехов сказал однажды, что они «нужны, как солнце».

Осенью 1888 года, по воле умершего, на берегу озера Иссык-Куль похоронили Пржевальского. Эта смерть побудила Антона Павловича Чехова написать небольшую заметку о Пржевальском, заключающую в себе бесценные мысли.

«Такие люди... во все века... имели... громадное воспитательное значение. Один Пржевальский... стоит десятка учебных заведений и сотни хороших книг. Их идейность, благородное честолюбие, имеющее в основе честь родины и науки, их упорство, никакими лишениями, опасностями и искушениями личного счастья непобедимое стремление к раз намеченной цели, богатство их знаний и трудолюбие... делают их в глазах народа подвижниками, олицетворяющими высшую нравственную силу».

«...Подвижники нужны, как солнце,— продолжает дальше Чехов.— Составляя самый поэтический и жизнерадостный элемент общества, они возбуждают, утешают и облагораживают. Их личности — это живые документы, указывающие обществу, что, кроме людей, ведущих спор об оптимизме

Фрагменты из доклада «Спор о человеке в современном мире и наши фильмы», сделанного на творческой конференции кинoработников в Киеве.

и пессимизме, пишущих от скуки неважные повести, ненужные проекты и дешевые диссертации, развратничающих во имя отрицания жизни и лгущих ради куска хлеба, что, кроме скептиков, мистиков, психопатов, иезуитов, философов, либералов и консерваторов, есть еще люди иного порядка, люди подвига, веры и ясно сознанной цели. Если положительные типы, создаваемые литературой, составляют ценный воспитательный материал, то те же самые типы, даваемые самою жизнью, стоят вне всякой цены» (разрядка моя.— *А. М.*).

И далее Чехов помогает понять, в чем психологическая неотразимость, доступность примера таких людей, как Пржевальский.

«Изнеженный десятилетний мальчик-гимназист мечтает бежать в Америку или Африку совершать подвиги — это шалость, но не простая; безграмотный абхазец говорит вздорные сказки об Андрее Первозванном, но это не простой вздор. Это слабые симптомы той доброкачественной заразы, какая неминуемо распространяется по земле от подвига...

...В этом отношении такие люди, как Пржевальский, дороги особенно тем, что замысел их жизни, подвига, цели и нравственная физиономия доступны пониманию даже ребенка. Всегда так было, что чем ближе человек стоит к истине, тем он проще и понятнее. Понятно, чего ради Пржевальский лучшие годы своей жизни провел в Центральной Азии, понятен смысл тех опасностей и лишений, каким он подвергал себя, понятны весь ужас его смерти вдали от родины и его предсмертное желание — продолжать свое дело после смерти, оживлять своею могилою пустыню... Читая его биографию, никто не спросит: зачем? почему? какой тут смысл? Но всякий скажет: он прав».

Здесь каждая мысль берет за живое, достойна практического отклика.

И эта издевка над претенциозными ненужностями в быту человеческом, особенно в интеллигентском быту!

И это указание на приоритет типов, даваемых самой жизнью.

И это тонкое замечание о «доброкачественной заразе», распространяемой от подвига. О доступности примера героев «даже ребенку».

И это сравнение с солнцем, лишенное всякой декламационности.

●

Нас не может не воодушевить движение нашего человека, наших реальных современников.

Недавно Алан Силлитоу, молодой талантливый английский писатель, побывав в нашей стране, написал книгу «Дорога на Волгоград». В этой книге много вдумчивых наблюдений, любопытных сопоставлений. Силлитоу цитирует путеводитель 1914 года, составленный Карлом Бедекером — собирателем сведений о России.

Вот что в 1914 году — за три года до революции — написал Бедекер, слывший знатоком, о наших соотечественниках:

«Они угрюмы и замкнуты, упрямо держатся старых обычаев, беззаветно преданы царю, церкви и помещикам.

...Средний русский — это оплот экономической инерции и политической реакции».

Теперь Силлитоу не только называет Россию «страной техников и механиков», но и более глубоко анализирует разительные перемены в нашем человеке. «Коммунист,— пишет он,— открыл, как жить без бога, и это такой огромный шаг вперед, которого люди, все еще живущие с богом, даже не могут себе представить».

После посещения Ленинграда Силлитоу так развивает эти мысли:

«И вот не ведающие бога солдаты ленинградского гарнизона девятнадцать месяцев оставались на линии огня и одержали победу над немцами, этим высшим продуктом западной цивилизации, чьи батальоны вошли в Россию с палачами и пасторами в своих рядах».

Говоря о наших городах, Силлитоу, не скрывая своей увлеченности увиденным, выразительно заключает:

«В каждом городе, в котором я побывал, я был готов остаться до конца моих дней».

И не менее выразительно и лаконично Силлитоу говорит о впечатлении, пережитом им при возвращении в Англию.

Здесь как бы «...время стерло следы развития... Я глядел на нее (Англию), и мне казалось, будто я вернулся в далекое прошлое, назад в историю».

Или как-то директор Братской ГЭС тов. Князев рассказывал о неожиданном признании, которое сделал ему один крупный итальянский дипломат:

«Я барон и римлянин, но если бы меня спросили, где бы я хотел родиться второй раз, я бы ответил: в Братске».

Конечно, такое наше положение в мире, такие перемены и такие признания ко многому обязывают.

Борьба за дальнейшее развитие человеческой личности сложна. Мы не просто, а подчас с кровью и болью освобождаемся от некоторых пережитков, иллюзий, предрассудков, от скверны прошлого, от собственных недостатков и неумения, и мы идем непроторенным путем, перед нами встают проблемы, которых не знало человечество. И как угнетает еще нас мелочность в людях, все ухищрения мещанства. Еще много усилий мысли, опыта потребуется, чтобы овладеть тем, что можно назвать диалектикой человеческого поведения.

И в то же время мы с воодушевлением и радостью убеждаемся в том, как уже сильно ленинское начало в наших людях, сколько поразительно интересных, «неожиданных» личностей вокруг, как неодолима в самой народной толще закваска нового, как неисчерпаемы наши моральные богатства, как много таких извечных «проклятых» вопросов, на которые уже дал новые, долгожданные ответы человек.

Глубже исследовать ленинское в наших реальных людях — это значит представить неотразимые аргументы жизни в споре о человеке.

Мир ждет наших аргументов, наших ответов, и мы их представим тем скорее, чем глубже, философски, художнически перед лицом современного спора о человеке осмыслим живые образы окружающих нас замечательных людей.

Проникнуть глубже в интернациональный подвиг советского народа. О нем средствами искусства еще не сказано много важного, за общими выражениями мысли не всегда встают реальные образы, такие, как образ Василия Порика, парня с Подолии, студента техникума, прошедшего путь миллионов юношей. Этот молодой советский офицер, как известно, стал и героем французского Сопротивления, французского народа.

Как же не вникнуть в новую психологию такого человека! Не увидеть его, бесстрашного, пришедшего на могилу парижских коммунаров со словом надежды и правды и с каким-то огромным внутренним достоинством вдруг представшего в советской офицерской шинели непобежденным в оккупированной столице Франции.

Или попробуйте философски осмыслить живой образ Владимира Ошко — днепропетровского парня с рабочей окраины, коммуниста именно нынешних, 60-х годов. Уже инженером, областным комсомольским работником пошел он в подручные сталевара, чтобы самому варить сталь, самому все пройти, все знать не понаслышке. О человеке этом великолепно рассказала «Комсомольская правда» от 29 октября 1964 года.

Вот новое, непаханое поле для биографического фильма!

●

Но разве кино — и наше и зарубежное — не обращалось, не обращается к жизни замечательных людей? Разве мало у нас художественных и документальных кинобиографий?

Разве в свое время Александр Корда не дал английскому зрителю целую серию фильмов об исторических деятелях — от Екатерины Великой до Рембрандта, включая такой «боевик», как «Частная жизнь Генриха VIII». Разве неизвестен фильм «Вива Вилья» Конвея? Или картины в свое время передового режиссера Голливуда Уильяма Дитерле — «Повесть о Луи Пастере», «Жизнь Эмиля Золя», «Хуарес», нашумевшие в 30-е и 40-е годы?

А с другой стороны, разве Эйзенштейн, Довженко, Пудовкин не прославились, вместе с другими работами, «Александром Невским», «Грозным», «Щорсом», «Мичуриным»; у Пудовкина было даже четыре, очевидно неравноценных, но по-своему интересных биографических фильма: «Минин и Пожарский», «Суворов», «Жуковский», «Адмирал Нахимов».

О «Чапаеве» я уже говорил — это знамя всего нашего похода за создание киноэпопеи о замечательных людях. Именно наше кино утвердило, по сути, новый тип художественных биографических фильмов, решаемых методом социалистического реализма.

И разве почти у любого нашего мастера нет на счету наряду с другими лентами интересных поисков и созданий в широко понимаемом жанре биографического фильма? Тут и киноэпопеи, и драмы, и повести, иногда без четко проведенной границы, переходящие друг в друга.

Я не стану загромождать внимание «списочными обоймами» — все эти картины хорошо известны, некоторые из них вошли в чис-

ло лучших произведений советского киноискусства.

Были победы, были и поражения обиднейшие, причины которых сейчас в общем ясны. Были ленты фальшивые, носившие на себе печать дурного шаблона, известного всем губительного субъективизма.

Поразмыслим — может быть, мы кое-что порастеряли из опыта «Чапаева», «Щорса», а кое-что еще не собрались до конца понять и оценить? Стоит задуматься: если даже Виктор Шкловский, будучи одним из крестных отцов братьев Васильевых, давним знатоком кинематографа, в недавней статье «Мысль «Чапаева» признает, что в свое время он недооценил всю новизну и глубину работы Васильевых и Бабочкина, то не стоит ли наново продумать творческие уроки «Чапаева» и другим кинематографистам?

То же самое и с уроками «Щорса». Разве получила у нас энергичное развитие самая суть этой довженковской работы, которую очень правильно охарактеризовал Всеволод Вишневский, двадцать пять лет назад писавший сразу после выхода картины, что это фильм о том, «каковы наши народные... возможности».

Трезво умудриться старым опытом необходимо.

Мы должны разобраться — откуда происходили неудачи, какая инерция, может быть, продолжает довлеть, где дорога к истинному успеху, к созданию таких биографических фильмов, на которые бы валом валил зритель.

Со сложным чувством пересмотрел я недавно фильмы о Георгии Сковороде, о Джордано Бруно, о Франко...

Какая заманчивая задача, и как это нужно — поведать миру об украинском титане Франко. Его еще незаслуженно мало знают. И какое обидное недостижение цели в фильме! Это при том, что в картине «Иван Франко» центральную роль играет С. Бондарчук, заняты такие актеры, как Л. Гриценко, И. Скобцева, М. Романов, музыку написали Б. Лятошинский и М. Колесса и самые благородные намерения, несомненно, руководили авторами Л. Смилянским и Т. Левчуком.

Смотрю фильм... Все, все есть... И тюрьма. И церковь. И дети. И старики. И подлая конституция. И выборы в парламент. И стихи. И песни. И роскошные женщины, что соблазняют Франко точно так же, как соблазняли и Сковороду и Джордано Бруно... Есть кузница. И молотом бьет герой. И редактирует. И обличает. И выстрелы есть. И свадьба. И бал. И похороны. Нет только глубины проникновения, нет естественного течения жизни, а потому — нет правды.

И даже стихи гениального Франко, даже в устах Бондарчука умирают, так нарочито искусственна, заданна обстановка, в которую поставлен герой. Все дано торопливо — некогда исследовать, открывать жизнь, вникать в психологию людей. Всех надо упомянуть. Надо успеть «подставить» в эпизод Лысенко и подключить реплику: «Мыкола, написал бы ты музыку к вечному революционеру»; и Лысенко, конечно, тут же напишет... Происходит откровенная демонстрация «на публику». Герои почти не разговаривают между собой, они говорят лишь для нас, чтобы мы были информированы, чтобы обязательно вынесли из картины все те сведения, которые проходили еще в школе...

А ведь мог родиться истинный фильм! В этом убеждает потрясший меня монолог о Моисее — его незабываемо передает Бондарчук, а до этого написал Смилянский и поставил Левчук; в этом убеждают и некоторые сцены второй части картины, в частности сцены Лилии Гриценко, которая, необычайно глубоко передавая правду нервного потрясения Ольги, буквально взрывает искусственную среду картины. Может быть, и надо было строить фильм не с начала жизни Франко, а ограничить себя драмой, стоящей за «Моисеем»? Ведь нельзя объять необъятное...

Кстати, еще Белинский писал: «Художественная обрисовка характера в том и состоит, что, если он дан вам поэтом в известный момент своей жизни, вы уже сами можете рассказать его жизнь до и после этого момента». Правда, это верно только в известных пределах и не всегда может быть применимо.

Нельзя закрывать глаза на то, что биографический фильм все больше становится серьезной ареной идеологической борьбы, скрещения классовых понятий, иногда нескрываемого, иногда тонко маскируемого.

Сегодня зарубежное кино достаточно активно в этом жанре.

И тут в арсенале не только пышные постановки типа «Клеопатры», где цель была поразить зрелищем, ошеломить помпез-

ностью, заворожить суперженщиной. Правда, даже достаточно испорченный Голливудом зритель не принял картины, поняв, что это грандиозная пустышка. Более снисходительные критики писали: «Иногда кажется, что весь фильм сводится к показу множества нарядов Элизабет Тейлор, в числе которых есть две оригинальные купальные шапочки...» А менее терпеливые восклицали: «О, боги Тибра и Нила, пусть «Клеопатра» будет последним псевдоэпическим, псевдобиографическим произведением!»

Другое дело — фильм «Лоуренс Аравийский» Лина. Тут мастерство несравненно выше и идеологический расчет тоньше. Съемки фильма велись в настоящей пустыне, только в одной из сцен было занято три тысячи бедуинов, с детьми и скотом. В другой — одна тысяча четыреста иорданских верблюдов. И все это для того, чтобы матерого агента империализма представить этаким Христом Империализма, обелить, оправдать то, что делала Англия вчера, запутать сознание человека сегодня, оставить в убеждении, что и ныне Лоуренс — сложный человек, «загадка», что в нем сразу «по крайней мере десять не похожих друг на друга мужчин и две или три женщины», как писалось в одной из рецензий.

Поучительно присмотреться к тому, что писала о «Лоуренсе» английская пресса.

«Санди таймс»: «Он избран для пустыни. Быть может, самой пустыней. Мне кажется, что особенно среди англичан можно найти такую готовность посвятить себя другой стране. Фильм акцентирует принадлежность Лоуренса к английской нации...»

«Обсервер»: «Спигель, Болт и Дэвид Лин столкнулись со старой проблемой биографического жанра. Они сделали так много, чтобы угодить биографам, но не решились на большую свободу действий, без которой нет искусства. «Лоуренс» — глубокая по содержанию и серьезная картина, но она не захватывает».

Нина Хиббин в «Дейли уоркер»: «Поистине замечательный, блестяще сделанный фильм. Битвы в пустыне поставлены блестяще». Но... «Если реализм боевых действий обсыпает песком волосы, то упрощенчество политических интриг засыпает песком глаза. За все четыре часа никто ни разу не упомянул маленькое слово из пяти букв — нефть, из-за которой и началась борьба».

Но с каким искусством «засыпаются глаза песком»! Вот что говорил Лин еще до постановки своего «Лоуренса»:

«В каждом фильме есть момент, когда зрителю хочется отвлечься и закурить сигарету. Я хотел бы сделать «Лоуренса» так, чтобы ни один зритель не мог, даже на секунду, оторвать глаз от экрана, чтобы зажечь спичку».

А чего, например, стоит боевик «Я протянул руку к звездам» — о «ракетном короле» — профессоре фон Брауне?

О нем пишут: «Вернер фон Браун стал героем Нового Света... никто не смущается обожествлять его как сияющего гаранта непобедимости Америки».

Вот вам и оборотная сторона буржуазного похода за дегероизацию!

Известно, какое удовлетворение вызвал выход прогрессивного фильма о Зорге. Но как много хотят наши люди от биографических картин! Как глубоки и высоки стали их требования! Мне приходилось беседовать с сотнями людей, которые, говоря о фильме «Кто вы, доктор Зорге?», как бы дорисовывали то, что не смог сказать фильм по тем или другим причинам. И актер понравился, и интрига, напряженность действия есть, все-таки зрители хотели бы более полной социальной и психологической обрисовки этого замечательного человека.

И мы не можем не приметить, как различные художники — писатели, драматурги, кинематографисты — по-новому обращаются к биографиям, деятельности конкретных исторических личностей, жизнь которых подчас отделена от нас многими веками.

Николая Погодина перед смертью привлекла жизнь Эйнштейна.

А Роберто Росселлини, как сообщают, работает над пятисерийным фильмом о Сократе.

Андрей Тарковский начинает снимать фильм об Андрее Рублеве.

Григорий Рошаль дает жизнь на экране Карлу Марксу.

О Карле Либкнехте создает фильм немецкий режиссер Гюнтер Райш.

А Михаил Светлов перед кончиной отдавал последние силы воссозданию образа французского писателя-летчика Экзюпери.

С большим интересом мы узнали, что Сартр создает сценарий фильма о Лумумбе, который будет ставить режиссер Никос Папатакис.

Какой призыв ко всем советским мастерам кино звучит в этом неполном перечне и какой вызов на соревнование, какое требование новых «Чапаевых» и «Щорсов»!

От чего же зависит успех дальнейшего развития биографического жанра в нашем советском киноискусстве?

Может быть, одним из главных условий является полное преодоление идеалистических, буржуазных и мелкобуржуазных, мещанских взглядов на историю и человека, на личность и толпу, на героя и массу, на коллектив и личность. Корни этих взглядов следует искать не только в обстановке культа, которая сковывала нас многие годы. Но прежде всего в идеализме, в буржуазной и мелкобуржуазной философии. Величайшей неправдой было рисовать в фильме Сталина единоличным вершителем эпохи, а сталевару или советской матери не давать при этом даже человеческого имени. Это как будто поняли. Но разве можно, скажем, из любви к Белинскому со всем жаром выписывать его одного, не давая себе труда рассмотреть другие личности в народе, исследовать сложные и тонкие взаимоотношения большого человека и так называемых простых, рядовых людей? А ведь рецидивы такого подхода к биографическому фильму дают о себе знать и поныне.

В связи с проблемой героя и народа позволю себе несколько замечаний о фильме «Сон», в надежде, что бóльшие, чем я, специалисты кино и знатоки Шевченко выскажутся об этой картине более широко и, может быть, более верно.

Фильм «Сон» в целом воспринимаешь как картину обнадеживающую, помогающую подъему Киевской студии. Она сделана талантливыми руками, в ней преодолена робость, которая сковывает многих наших мастеров, интересна композиция произведения. Именно поэтому фильм заслуживает не торопливых дифирамбов, а подробного разговора по большому счету, в том числе и в аспекте «герой и народ». Тут, на мой взгляд, в картине не все найдено — может быть, сказались спешка, юбилейные темпы. Хорошо, что народ не идеализирован, что передана ненависть Шевченко ко всему рабскому, смиренному, продажному в народе, в том числе в таком типе из народа, как Ширяев. Но почему авторы так мало уделили внимания Ивану и ему подобным — ведь судьбы, характеры именно этих людей питали народность поэзии Шевченко, его гнев, его мудрость, его сатиру. Кажется, В. Денисенко очень дорога сцена, когда, словно окаменевшие, земляки Шевченко встречают весть о его воле. Режиссер видит здесь высокую мысль о том, что нет истинной воли, если народ остается в рабстве. Сама по себе мысль верна, но в данной сцене уж очень нарушена жизненная правда, ибо народу отказано в элементарной человечности, эмоциональности. Насколько хорошо продуман эпизод, когда Шевченко бежит по узкому коридору домов, вырываясь из каменного мешка, настолько недобро он завершен... Хочется спорить и с несколько поверхностным раскрытием образов женщин из народа — все ли тут найдено, все ли «изобретено», как иногда выражался Эйзенштейн?..

Здесь стоит присмотреться к новому сценарию А. Тарковского о Рублеве. Как много потрудился Тарковский со своим соавтором А. Кончаловским как раз над разработкой эпизодов, где действует народ, как неоднолик у него этот народ, какое богатство личностей, как разнообразны таланты, богата внутренняя жизнь «простолюдинов» — а ведь это XV век!

Вот что ставит на прочную основу осуществление замысла, о котором Тарковский писал:

«На примере Рублева нам хочется исследовать вопрос психологии творчества. Нас также интересует анализ душевного состояния и гражданских чувств художника, создающего моральные ценности огромного значения.

Этот фильм должен будет рассказать о том, как народная тоска по братству в эпоху диких междоусобиц и татарского ига родила гениальную рублевскую «Троицу». Это основное в идейно-художественной концепции нашего сценария».

Важно и то, как видит свою задачу молодой художник, обратившийся к жанру историко-биографического фильма:

«В историческом аспекте фильм хочется сделать так, как если бы мы рассказывали о нашем современнике. А для этого необходимо видеть в исторических фактах, людях, в остатках материальной культуры не материал для будущих памятников, а нечто жизненное, дышащее, даже обыденное. Детали, костюмы, утварь — на все это мы не хотим смотреть глазами историков, археологов, этнографов, собирающих музейные экспонаты. Кресло должно рассматриваться не как музейная редкость, а как предмет, на котором сидят.

...Традицию котурнов, на которые взбирается обычно исполнитель роли в исторической картине и которые незаметно превращаются в ходули по мере приближения окончания съемок, необходимо решительно отвергнуть».

●

Почему вместо ж и з н и замечательных людей, вместо «живых личностей» порой на экране возникают омертвленные фигуры? Думаю, здесь надо вспомнить тот поразительный бой мещанским представлениям об историческом процессе, о личности, который давал Ленин Струве, Михайловскому и другим в своей работе «Экономическое содержание народничества». Как издевается Ленин над «хорошим желанием и плохим пониманием» господ субъективистов! Характерно, что Ленин, критикуя «чудовищную неверность» представлений Михайловского, подчеркивал: «одними теоретическими ошибками их не объяснишь. Они объясняются вполне той мещанской точкой зрения, на которой стоит этот писатель».

И дальше высказывание о необходимости учитывать о б щ е с т в е н н ы е д е й с т в и я личностей, с о ц и а л ь н ы е ф а к т ы, иначе будут не личности, а к у к л ы:

«...Вы говорить-то о «живых личностях» говорите,— писал Ленин,— а на самом деле берете за исходный пункт не «живую личность» с теми «помыслами и чувствами», которые действительно создаются условиями их жизни, данной системой производственных отношений, а куклу и начиняете ей голову своими собственными «помыслами и чувствами». Понятно, что от такого занятия... жизнь оказывается в стороне от вас, а вы — в стороне от жизни».

Я думаю, не придется особенно напрягать память, чтобы вспомнить этаких кукол в наших биографических фильмах. Или картины, для которых характерно то, что Довженко по-своему называл «несфокусированным ви́дением мира». Причины этих неудач лежат не только в неверном, ошибочном толковании исторических процессов, но и в просчетах чисто художественных.

Мне хочется подробно процитировать критические замечания Довженко о фильме «Адмирал Нахимов». Отделяя недостатки этого фильма от его достоинств, Довженко говорил:

«Я вижу на экране костюмы защитников Севастополя... И я не хочу верить людям, которые влезли в эти костюмы. Они меня не убеждают до конца... Выпирают декорации, краски, выпирают прилепленные чубы, баки, усы, грим поганый. Офицеры отличаются от солдат не только... погонами и т. д., но даже и качеством грима. Матросы представлены «натюрель», они смазаны маслом, а благородные офицеры... веществом, которое любого актера делает мертвым. Почему это офицер среди солдат должен быть такой размалеванной куклой и не загореть на свежем морском воздухе?!

Кроме того, люди разговаривают очень странно: находясь один от другого на расстоянии один-два метра, они разговаривают так, будто бы одни из них на сцене, а другие — на галерке.

Творцы фильма забывают, что в кинематографе галерки не существует, а в с е м е с т а п е р в ы е и д а ж е б л и ж е. Через эту громогласность возникает нарушение логики чувств и логики мыслей. Причем громогласность может быть незаметна в одном кадре, в четырех, в пяти, но когда вы сложили все кадры, выходит, что отсутствует логика поведения» *.

Довженко не просто констатирует эту беду. Вчитаемся:

«Вполне возможно — и даже, наверно, это так, что обремененные трудностями подготовительного периода и всего кинематографического хозяйства как такового или, может быть, лишенные богатства и крепости представления, способности долго сберегать страстность представления, создатели фильмов на съемке утрачивают связь между кадрами, живут лишь теми кадрами, которые они именно снимают, и совершают этим огромную ошибку.

Что же бывает результатом такой ошибки, результатом утраты всей формы, когда делается часть формы, то есть кадр или эпизод? Возникает боязнь того, чтобы этот эпизодик или кадрик не показался будто бы маловыразительным. Возможно, режиссеры рассуждают так: я снимаю, а дирекция посмотрит и скажет: «Вот он пошел как-то так, просто махнувши рукой, как и все в фильме ходят, и потому это не оставляет впечатления». Режиссер и думает: «Пускай лучше, идя, оглянется или споткнется — надо как-то обыграть движение». Начинают обыгры-

* О л е к с а н д р Д о в ж е н к о, Твори в трьох томах, Державне видавництво художньої літератури, Київ, 1960.

вать. Как будто и хорошо выходит: не просто пошел, а пошел интересно, не так, как другие, и сказал не так — крякнул, плюнул, кулаками помахал, как Наполеон III. А когда все такие кадры складываются вместе, выходит превышение нормы, необходимой для ситуации поведения, фильм из-за этого получается сумбурный, и вы в него не верите. Все как будто и правильно, но людей словно напоили кокаином, все возбуждены»*.

Если Довженко адресовал эти замечания, в частности, «Нахимову», одним из авторов которого был такой выдающийся мастер, как Пудовкин, то вправе ли мы умалчивать о подобных недостатках в нынешних работах своих товарищей? Не будь этого разбора у Довженко и скажи я о налете дурной театральности в некоторых сценах картины «Олекса Довбуш» или других фильмов — некоторые из моих друзей могли бы «встать на дыбы», а то еще, чего доброго, обвинить в непонимании национальной традиции и формы. Но обвинишь ли в этом Довженко? Почему же мы, столько раз клянущиеся его именем, имеющие такие драгоценные его уроки, еще продолжаем подчас тащить на экран плохой театр?

●

Марксизм отрицает культ личности. Но только марксизм и только социалистический строй помогают нам до конца понять великих людей, овладевать истиной их жизни, развивать ее. Помнится, на шевченковском пленуме кубинский поэт Самуэль Фейхоо напомнил слова Хосе Марти: «Герой — это достояние всех». Это было не просто меткое слово. Именно Шевченко всей своей жизнью и всем продолжением этой жизни в сознании, в душе народов особенно ярко показал, что означает для людей такое достояние. «Достаточно было одного человека, чтобы спасти целый народ, целую нацию...», — писал в своем «Дневнике» Остап Вишня о Шевченко. Но это не сверхчеловек. Не полубожество. Это человек, жизнь которого неотделима от жизни народа, она являет истинное выражение человеческих страданий и человеческих возможностей, радости и напряжения творчества. Шевченко очень любил Шекспира. У Шекспира Офелия говорит: «Мы знаем, кто мы такие, но не знаем, чем можем стать». Такие, как Шевченко, показывают людям, чем может стать человек.

Вспоминается ленинское — о Толстом: «Какая глыба, а? Какой матерый человечище!» В графе Толстом Ленин увидел «подлинного мужика в литературе». Это он говорил Горькому.

А Горький, глядя на Толстого, «человека человечества», испытывал вот что:

«...было на душе и восторженно и жутко, а потом все слилось в счастливую мысль:

«Не сирота я на земле, пока этот человек есть на ней!»

Когда одного старика, жившего в одном городе с Эйнштейном, спросили, почему он в восторге от ученого, трудов которого он не читал, старик ответил почти по-горьковски: «Когда я думаю о профессоре Эйнштейне, у меня появляется такое чувство, будто я уже не одинок».

Для чего я нанизываю эти примеры, факты, высказывания, многие из которых как будто широко известны? Только для того, чтобы, слив их, мы смогли полностью отдать себе отчет в том, как высока миссия биографических фильмов, если они, используя гигантские возможности кино, помогут осознать миллионам людей, что человек не одинок на земле, что у него становится все больше верных ориентиров в нынешнем беспокойном житейском море.

Отмечая всю важность создания новых биографических картин, я хочу подчеркнуть, что нам надо проявлять бо́льшую идейную зоркость, дальновидность, такт в отборе их героев. И нужно не бояться демократизировать, разнообразить этот ряд.

Различного рода ранги, должностная номенклатура, количество наград — это еще не все, чтобы человек был интересен искусству, обладал абсолютным пропуском в добрую память народную.

«Героем биографического фильма должен являться великий человек, прогрессивный деятель, чей жизненный подвиг достоин изучения и подражания», — читаем мы в книге Р. Юренева о биографическом фильме. Не знаю, настаивает ли сам автор, по прошествии пятнадцати лет со дня выхода книги, на этом утверждении, но оно может ввести в заблуждение.

Нет, замечательные люди — это не обязательно «самые великие» люди, «самые исторические» личности. Помнится, Ленин говорил, что наша революция, наша партия накопили

* Олександр Довженко, Твори в трьох томах, Державне видавництво художньої літератури, Київ, 1960.

целую плеяду «геройских людей», которые своей жизнью закрепили безусловно «перелом во всемирной истории». Вот чьи жизни должны стать хлебом насущным нашего искусства, нашей киноэпопеи.

Да, Ленин говорил иногда — не надо лиц. Это тогда, когда была под угрозой партийная скромность... Но вспомните, что и как говорил Ленин о Бабушкине... О Свердлове... И главное — о тех геройских людях, которые своей жизнью закрепили великий перелом в истории и продолжают его закреплять и углублять...

Еще об одной ленинской мысли... Помните ту замечательную мысль, когда Ленин говорил о приходе к коммунизму через данные своей науки? Он говорил, что «...инженер придет к признанию коммунизма не так, как пришел подпольщик-пропагандист, литератор, а через данные своей науки, что по-своему придет к признанию коммунизма агроном, по-своему лесовод и т. д.». Мы иногда отрываем рассмотрение характера, развития человека от его конкретной деятельности. Нет ли здесь глубокой ошибки? И не будет ли плодотворным исследование сейчас средствами искусства всех внутренних и внешних пружин прихода к коммунизму — под влиянием данных, логики своей науки, своей деятельности — людей разного рода деятельности?

Один с высот поэзии бросается в коммунизм, потому что «нет мне без него любви»... Но, скажем, для нашего Бурова, знаменитого архитектора, как и для его коллеги по профессии великого бразильца Нимейера, создателя новой столицы республики, нет архитектуры без коммунизма.

Не случайно и не походя я назвал сейчас имя Бурова...

Мне приходилось говорить на пленуме кинематографистов в Москве год назад, а затем писать в «Искусстве кино», как я представляю себе некоторых новых «Чапаевых». Я был увлечен и сейчас полон ожидания — как могут пройти по экранам мира фильмы о Марии Андреевой, Даниила Заболотном, Джоне Риде, Дмитрии Менделееве... Не буду повторяться.

Что может вместить такой фильм? Жизнь оригинальнейшую! Шкловский вспоминает: «Иногда Сашко (речь идет о Довженко) бывал у меня с архитектором Андреем Буровым — плодовитым изобретателем и превосходным художником, одним из создателей идеи сборного железобетона, создателем нового материала из стеклянного волокна и смол, человеком, мечтавшим о создании домов из пластических масс.

Андрей Буров превосходно рассказывал о Парфеноне и горевал об американских небоскребах... Сашко Довженко с мечтами о цветущей липами Украине и Андрей Буров с мечтами о будущих городах боролись за площадку в комнате, не уступая друг другу нити разговоров».

Широчайший кругозор, огромный накал мысли, силу мечты раскрывает нам великолепная книга А. К. Бурова «Об архитектуре», которую читаешь запоем. За ней встает человек удивительный, не только много передумавший, но и много сделавший на земле, эстафету которого надо помочь лучше принять людям.

Буров, если хотите, это сильнейший «косвенный аргумент» — их очень научились ценить в своей пропаганде американцы. И такой фильм будет работать и на 50-летие Советской власти и на 100-летие со дня рождения Ленина.

Думаю, что в искусстве кому-то окажутся близки буровские мечты, например его ви́дение преображенной Помпеи где-нибудь в Арктике, чудо-городов под землей, зимних садов... Может быть, режиссером этого фильма окажется С. Параджанов — постановщик картины «Тени забытых предков»? Его живописное и пластическое мастерство, любовь к свету, краскам, музыке, богатая художническая фантазия и многое другое из арсенала автора «Теней» пригодились бы в этой картине, а работа над ней, может быть, по-новому соберет, углубит представления художника о современнике. А возможно, уместной здесь оказалась бы вдумчивость Ролана Сергиенко.

Во всяком случае, мне видится вполне правомерным и даже необходимым рядом с «Гибелью эскадры» фильм «Архитектор Андрей Буров».

Хочется еще и еще предостеречь от узкого понимания биографического фильма! Не «чистые» биографии одной личности! Проблемность. Поиск художественных средств, чтобы передать групповую, коллективную историю сразу нескольких жизней. Невыдуманный герой может по-разному вписываться в выдуманную, творчески домысленную, воссозданную среду — примеры этому мы видим и в «Молодой гвардии», и в сценарии

о Рублеве, и в какой-то мере в «Сне», и в сценарии о героях одесского подполья А. Левады и М. Билинского. Однако ограниченность старых представлений о биографическом жанре еще тяготеет над некоторыми мастерами кино. Между тем свободный от ошибочных тенденций биографический фильм — трамплин для многих интереснейших обращений художника к современнику.

В работе над биографическим фильмом не должно быть никакой погони за «валом», никакой спешки, даже если подстегивают самые серьезные даты. Великим датам — великие работы! Необходима самая серьезная подготовка таких картин.

Л. Арнштам как-то рассказывал, что у него накоплены тысячи — тысячи! — страниц для сценария о Джоне Риде. Григорий Рошаль писал, что он снимает Маркса после огромной подготовительной работы и консультаций, после семи вариантов сценария.

Очень поучителен для всех недавний урок Николая Погодина — в его обращении к образу Эйнштейна.

Погодин еще летом 1961 года закончил трагедию «Альберт Эйнштейн». Она была принята к постановке лучшими театрами. Но вот вышла книга Б. Кузнецова об Эйнштейне, которая произвела огромное впечатление на драматурга. Погодин почувствовал необходимость поехать в Америку, туда, где прожил последние годы Эйнштейн. И вслед за этим — решение: «...пьесу надо перечеркнуть». Писатель принялся за новый поиск, за новую фактически вещь. «Ни в коем случае не чудаковат... В пьесе не должно быть никаких экстравагантностей. А они были...»,— появляется характерная запись в записной книжке. Но дело не в одном этом. Погодину нужно было заново углубиться не только в образ самого Эйнштейна, гениального человека, со всеми противоречиями его громадного интеллекта, со всем обостренным чувством ответственности за судьбы человечества. На исторических прообразах Оппенгеймера и Теллера он хотел показать внутреннее расслоение среди ученых Америки, мира.

Интересно, что в специальной заметке «Интуиция художника и историческая истина» Б. Кузнецов свидетельствует, что в важнейшем вопросе — отношение Эйнштейна к атомной бомбе — Погодин интуитивно, раньше исследователей, раньше документальных публикаций правильно понял истинную позицию Эйнштейна. Значит, не только документы, очные ставки, обязательно интуиция — вот один из уроков погодинской лебединой песни — работы об Эйнштейне, которую он так любил и в процессе создания которой проявил такую самокритичность, ответственность.

Думается, мера ответственности художника сегодня должна определяться не только интересом к тому или иному творческому решению, заботой о воспитании советских людей, но и всей обстановкой века, особенной остротой нынешнего спора о человеке. Он, этот спор, вбирает в себя и отражает в себе весь драматизм и всю сложность соревнования двух систем.

Тем более в своих фильмах мы не имеем права быть недальновидными, поверхностными, обязаны знать свой философский компас, поднимать голову над текучкой, уметь умно учиться у врага.

Мы способны поставить духовные ассуанские плотины перед теми волнами пессимизма, безверия в человека, националистического, эгоистического яда, которые угрожают миру.

Наш народ — обладатель огромных моральных ценностей и невиданных целей, и наше кино должно еще крепче и смелее протянуть руку человеку во всем мире.

Распахнуть для наших людей, для всего мира всю движущуюся красоту, все новые духовные, моральные богатства советского народа, помогая трудному нравственному восхождению человека,— для этого стоит поработать с новым воодушевлением, не щадя сил.

И. МЕТТЕР

Прозаические заметки

1

Мне хотелось бы понять — и прежде всего для самого себя — причину того чувства неудовлетворенности, которое испытывает литератор-прозаик от соприкосновения с кинематографом. Для точности оговорюсь: я имею в виду прозаика с весьма малым опытом сценарной работы. Возможно, что со временем эта неудовлетворенность исчезает или, во всяком случае, уменьшается. Хотя, по правде говоря, мне никогда не приходилось встречать писателя, который в той или иной мере, по тем или другим причинам не сетовал бы на свою кинематографическую практику.

Я отлично знаю, каким именно путем и даже какими именно словами писателю доказывают несостоятельность его точки зрения.

Прежде всего ему сообщают цифры: вашу книгу рассказов читают несколько сот тысяч человек, а ваш фильм будут смотреть десятки миллионов. Затем ему объясняют, что кинематограф — искусство коллективное. Затем он узнает, что кинематограф — не только вид искусства, но и отрасль производства, со всеми вытекающими отсюда последствиями. И напоследок его горячо убеждают, что кино имеет свою, только ему одному присущую специфику.

Кстати сказать, в это понятие специфики кино иногда вкладывают такое шаманское содержание, что от него можно угореть.

Тем не менее все доводы, приведенные выше, совершенно справедливы. Да, фильм смотрят миллионы людей, даже если этим миллионам фильм не очень нравится. Да, в создании картины принимает участие большой коллектив. Бесспорно также, что искусство кино есть одновременно и кинопромышленность. И, наконец, не поддается сомнению специфичность кинематографа.

Однако прозаик, окрыленный желанием написать свой первый сценарий, сталкивается с трудностями, еще не переступив порог киностудии. Трудности эти возникают у него еще за письменным столом.

Придется оговориться снова. Все, что я пишу в этих заметках, носит личный характер. Весьма вероятно, что есть множество прозаиков, которые не испытали и не испытывают чувства скованности, владевшего мной, когда я писал сценарии. Вероятно также, эта скованность объяснялась тем, что мне не приходилось писать оригинальный сценарий — в работе для кино я отталкивался от своей же повести.

И вот что получалось. У меня было ощущение, что возможности мои укорачиваются и сужаются. Нечто вроде кислородного голодания овладевало мной. Если в прозе перед литератором открывается простор, если в рассказе автор может многообразно характеризовать своего героя, описать его жизнь, рассказать его мысли, комментировать их своим авторским, каким угодно тонким отношением, то сценарист, казалось бы, тоже не лишен всех этих возможностей. Положено даже думать, что возможности кино несравненно шире. Однако тут вступает в строй иная поэтика. Именно поэтика, а не специфика. Пусть простят меня кинематографисты, но специфика — это дело ремесла; ему, ремеслу, можно обучить. С поэтикой же неизмеримо сложней.

В прозе личность автора, его взгляды на жизнь, его точка зрения на поступки героев присутствуют совершенно органически. Я не имею в виду постылую дидактическую литературу. Я говорю, скажем, о любимом Чехове. Отношение Чехова к тому, что он изображает, всегда щемяще ясно. Чехов всегда вмешивается в жизнь и в мысли героев. Нет нужды говорить, насколько деликатно он это делает.

Честно говоря, я не знаю, как можно эту поэтику прозы перевести на язык кино. И не зря ведь, а именно из-за неутолимой жажды сблизить прозу с кинематографом возникли, по-моему, и закадровый голос и внутренний монолог в фильме. Страстное желание расширить и углубить рамки киноискусства, вывести его на необозримые просторы прозы приводит к тому, что в этом направлении идут непрерывные поиски. Беда только в том, что приемы кино быстро ветшают, их приходится все время обновлять; заимствование и подражание в приемах становится нормой, а не исключительным явлением.

2

Пристальная бдительность кинорежиссеров и редакторов к сюжету сценария, каноническое требование четкости построения и одновременно небрежение к мыслям героя, к тому, что он произносит с экрана, приводят зачастую к такому полному обнищанию его духовного мира, что любой самый затрапезный зритель оказывается умнее и выше этого героя. Иногда мы пытаемся объяснить это тем, что наш зритель неимоверно вырос. А все дело, по-моему, в том, что наш герой неимоверно обнищал.

Я не призываю к размытому сюжету или к пресловутому изображению потока жизни. Мне только хотелось бы побыть эти полтора часа киносеанса в

обществе умных людей, которые знают что-то и думают о чем-то, о чем не догадывался бы я. Вернее, может, и догадывался, но не мог или не рисковал сформулировать это.

Вот тут следует сказать еще об одном обстоятельстве, чрезвычайно огорчительном для писателя, угодившего в сценаристы.

Взаимоотношения его с режиссером, покуда пишутся литературный и даже режиссерский сценарии, чаще всего безоблачные. По крайней мере у меня было именно так. В процессе работы над сценарием я испытывал на себе если не влюбленный, то по меньшей мере восхищенный взгляд режиссера. Меня искренне обласкивали, и в этой искренности я и сейчас нисколько не сомневаюсь. Пожалуй только, у этой искренней влюбленности есть один порок — она профессиональная.

Уважение к тому, что я писал, простиралось настолько далеко, что мне не позволяли менять фразы, взятые из моих рассказов. Мне говорили: «Не трогайте ни одного слова. Это у вас замечательно сказано!»

Затем прошел подготовительный период. Начались съемки. По двум своим «мосфильмовским» картинам за два года я приезжал из Ленинграда более двадцати пяти раз. Вот тогда-то я и пришел к горестному заключению, что кинематограф — искусство коллективное: разве только осветители не пытались хоть как-нибудь изменить то, что было в сценарии.

В особенности это касалось диалогов. Страстное желание актера кино пересказать все своими словами, стать соучастником того искусства, которое ему не дано, поразительно.

Писатель сидит за столом и сочиняет рассказ. Герои рассказа разговаривают между собой. Каких адовых усилий стоит прозаику найти те единственно точные, достоверные слова, которые присущи именно этому герою, с его психикой, с его биографией, и именно в той жизненной ситуации, в которой он эти слова произносит! На съемочной же площадке, куда актера привозят к восьми утра и откуда увозят в пять пополудни, он, зачастую знающий свою роль в общих чертах, пытается с ходу говорить некие среднеарифметические реплики, не нарушающие сюжет, но начисто смазывающие особенности героя.

В статье писателя В. Солоухина было как-то пронзительно верно замечено, что, для того чтобы убить стихотворение, вовсе не надо его сильно редактировать и портить: достаточно уколоть это стихотворение в какую-то одну важную точку, и оно сразу сникнет.

Так вот искусство укалывать сценарий в жизненно важные нервные центры доведено у нас до виртуозности.

Разумнее всего прибегнуть к собственному опыту. Опыт мой, повторяю, совсем невелик, но, думаю, что чем-то он характерен не только для меня. Вероятно, многие начинающие сценаристы испытывали те же чувства, что и я, сидя в просмотровом зале киностудии и глядя свой окончательно смонтированный фильм.

Казалось бы, по обстоятельствам мне повезло. За два года «Мосфильм» выпустил две картины, поставленные по моим сценариям. Пресса отмечала их достоинства. Кинопрокат удовлетворен выручкой. Режиссеры В. Азаров и С. Туманов многому научили меня, и я глубоко признателен им за напряженную, нелегкую совместную работу. Просчеты же, которые не дают мне покоя, наши общие.

Тем важнее разобраться в них.

Обременительно было бы для этих заметок анализировать мое отношение к обоим фильмам, поэтому я возьму последний— «Ко мне, Мухтар!», поставленный С. Тумановым.

Сперва коротенькая справка. В 1960 году я написал повесть «Мухтар», напечатана она была в «Новом мире», а затем в моем сборнике «Обида».

В этой небольшой повести рассказана была жизнь служебно-розыскного пса по кличке Мухтар. Но главное для меня заключалось не в биографии собаки, хотя я старался по мере сил правдиво изобразить ее чисто собачью психологию, ее трудную работу и условия ее существования. Пес Мухтар был для меня еще и тем поводом, который позволял высечь искры из столкновения людей, его окружающих. Без этого столкновения сама история собаки вряд ли заинтересовала бы меня.

Нравственные позиции двух проводников — Глазычева и Дуговца — и все то, что стоит в жизни за их позициями, — вот что занимало меня прежде всего. Несмотря на, казалось бы, неравный «метраж», отпущенный им обоим (Глазычеву — больше, Дуговцу — поменьше), я хотел, чтобы оба они были в равной степени ясны и точны.

Скажу попутно, что я с брезгливой подозрительностью отношусь к тем критическим статьям, в которых писателей «нацеливают» против так называемого мелкотемья. Я не понимаю, что значит «мелкая тема». Слишком уж долгое время у нас в искусстве считалось, что если главный герой произведения, скажем, секретарь обкома, то тема крупная, а если бухгалтер с женой, то тема ничтожна. Эта точка зрения противоестественна и антидемократична. Вряд ли стоит повторять, но я все-таки повторю, что дело в решении темы, а не в выборе ее по принципу погон на плечах мундира главного героя.

Те мысли, которые волновали меня при написании повести «Мухтар», в сущности, должны были отра-

жать мое отношение к жизни, к действительности. В меру моих возможностей я старался рассказать людям, что́ я люблю и от чего мне бывает тошно жить на свете. Эти свои мысли я пытался передать всей интонацией повести, всем ее внутренним строем.

Если при этом мне казалось, что сами герои не могут в достаточной степени «выговорить» мою точку зрения, то я не стеснялся дополнять их своими авторскими рассуждениями. Я объяснял моих персонажей впрямую, не скрывая своих симпатий и антипатий.

И вот по этой своей повести я должен был написать сценарий. Обстоятельства благоприятствовали мне: с самого начала работы рядом со мной был режиссер будущего фильма С. Туманов. Отрадно было, что у нас с ним одинаковые позиции. Мы тотчас же легко договорились о главном: хотя, по внешней видимости, центральным героем картины является пес Мухтар, но мы не собираемся делать «собачью» картину — гальванизированный «Джульбарс» нас нисколько не прельщал.

Писать сценарий оказалось для меня делом чрезвычайно сложным. Я спотыкался все время о собственную повесть. Это может показаться странным, ибо в моих руках был готовый сюжет, были уже сочиненные характеры, был, в значительной мере, написанный диалог. И вот на моих глазах улетучивалось и безвозвратно рассеивалось то, ради чего вообще литератор садится за стол — исчезала мысль, оставалась более или менее занятно рассказанная жизнь собаки-ищейки. Интонация, которой я как автор дорожил, исчезала.

Следовательно, надо было во что бы то ни стало найти возможность, найти способ перенесения этой интонации прозы сперва в литературный сценарий, затем в режиссерский и наконец — в фильм.

Ничего нового я в этом смысле не придумал. Введя в литературный сценарий «голос автора» (не диктора, а именно — автора), я передоверил свое авторское отношение к происходящему собаке. Все, что происходило вокруг пса Мухтара, оценивалось через него. При этом автор не опускался до собачьего уровня, не подделывался под собачью психологию, а, наоборот, так сказать, подымал пса до себя...

Еще до начала съемок на многочисленных редсоветах и худсоветах возникали споры. О закадровом голосе автора говорили сварливо, и я защищался с той наивной хитростью, к которой, вероятно, прибегают все сценаристы мира в подобных случаях. Я говорил, что о голосе автора сейчас не стоит спорить, ибо он только примерно намечен: вот будет смонтирована картина, тогда и выяснится окончательно, в каких местах и в каком именно виде этот голос останется.

Защищаясь этим незамысловатым способом, я был твердо уверен, что в последний момент, когда уже не останется никакого времени на споры, мне удастся отстоять то, что я написал.

В кино почему-то принято считать, что все написанное сценаристом сделано приблизительно. Это очень трудно пережить прозаику. Легкость, с которой из сценария на ходу, впопыхах выламываются целые куски, вряд ли можно объяснить специфичностью киноискусства. И если при этом методе получаются все-таки хорошие фильмы, то, возможно, это происходит не благодаря такому методу, а вопреки ему?

3

Едва ли не самым важным в сценарии было для меня столкновение двух героев — Глазычева и Дуговца. Мне представлялось, что их разное отношение к судьбе Мухтара выходит за рамки проблем собаководства. Изображение «будней милиции» тоже не входило в мою задачу.

Я хотел показать, что даже в очень небольшом и крайне специфическом учреждении — в питомнике служебно-розыскных собак — происходят те же процессы, сталкиваются те же разновидности характеров, что и в любом другом месте. Говоря яснее и точнее, я хотел сделать некоторые обобщения. Без обобщений писать неинтересно. Вероятно, именно поэтому многие редакторы так любят предупреждать писателей: только не обобщайте!

Был у меня в сценарии такой эпизод — я позволю себе привести его хотя бы в сокращенном виде. Для виртуозного искусства «укалывания», о котором я говорил выше, чрезвычайно характерно то, что произошло с этим эпизодом.

«Кабинет начальника питомника. Перед майором Билибиным, сидящим на диване, стоит проводник Дуговец — он только что вошел.

— Я насчет нашего ветврача, Сергей Прокофьевич. По совести говоря, беспокоит меня Зырянов. Это же фигура, Сергей Прокофьевич! Молодежи бы надо равняться на таких специалистов...

Билибин хмуро слушает, продолжая листать папку.

— А разговоры мне его не нравятся, — продолжает Дуговец. — Взять хотя бы со мной. Согласно последних данных, порода наших собак ныне называется «восточно-европейская». А Зырянов в присутствии молодежи именует их по старинке — «немецкая овчарка». Я попробовал было тактично поправить его, а он грубо заявляет, что никаких-таких восточно-европейских псов в жизни не встречал. И Глазычев поддерживает его... Факт, конечно, маленький, но воспитывать народ надо и на мелочах.

— Все? — спросил Билибин.

— Не все, — ответил Дуговец. — Третьего дня была у Зырянова беседа с Ларионовым. Ветврач рекомендует ему читать литературу не отечественную, а исключительно зарубежную. И внушал, между прочим, взгляды, в корне противоречащие теории академика Павлова.

— Например? — спросил Билибин.

— Например, под влиянием ветврача проводник Глазычев очеловечивает своего Мухтара. Отрицает рефлексы... — Дуговец достал из кармана листок бумаги, протянул начальнику. — Я тут все изложил, чтобы не быть голословным».

Этого эпизода в фильме нет, хотя он и был отснят оператором в самом начале съемочного периода. Артист Л. Кмит, снимавшийся в роли Дуговца, сыграл здесь плохо. Ну что же, это бывает. Но ведь впереди были полгода съемок, никаких особенных декораций строить тут не надо было! Как же можно выдирать из фильма те куски, в которых сосредоточена центральная нервная система произведения?

Роль Дуговца была уколота в самую важную точку, и он тотчас же сник, его в фильме не существует. Остался однофамилец Дуговец, который считает, что собак надо воспитывать сурово. Вот и все. Не маловато ли для художественного произведения?

Разве о таком антиподе Глазычева я мечтал? И дело не только в том, что погиб один из главных героев. Дело, к сожалению, в том, что философия всей вещи разжалована в другой ранг.

Мне могут возразить: не слишком ли вы преувеличиваете значение одного вымаранного эпизода?

Нет, не слишком. Ибо исчезновение этого эпизода повлекло за собой мелкие «поправочки» в целом ряде других мест. И Дуговец был окончательно стерилизован. Нельзя сперва сварить из рыбы уху, а потом пустить эту рыбу в аквариум и удивляться, что она не плавает.

Хотелось бы привести еще один горестный пример.

В конце сценария Мухтар тяжело ранен бандитом. Несмотря на то что пса удалось поставить на ноги, он больше не пригоден к служебно-розыскной работе. Его выбраковывают. По существующему положению, после такой выбраковки Мухтара должны усыпить. Однако Глазычев, проработавший с Мухтаром бок о бок много лет, вооружается ходатайствами питомника и начинает ходить по инстанциям, пытаясь изо всех своих душевных сил отстоять жизнь пса-инвалида.

В повести моей Глазычев ходил долго. Сперва ему отказывали, ибо оставление собаки на пенсии — случай из ряда вон выходящий. Скажу только, что за все многолетнее существование ленинградского питомника подобный случай произошел всего один раз — со знаменитым на всю страну псом Султаном, биография которого положена в основу повести и фильма «Мухтар». Значит, мытарства Глазычева по инстанциям оправданы суровыми законами нашей жизни, а отсюда — и законами искусства.

От мытарств этих вырастают и фигура Глазычева и сама идея вещи.

В сценарии я пошел на мелкую сделку со своей совестью: Глазычеву отказывают не несколько раз, как было у меня в повести, а всего лишь единожды; отказывает начфин, и в следующем же эпизоде комиссар милиции удовлетворяет ходатайство.

Эпизод с начфином был отснят. Начфина играл артист Г. Вицин. Мне понравилась острая манера, в которой это было сделано Вициным. Отлично представляю себе, что кому-то игра артиста пришлась не по душе. Однако категорическое возражение против этого эпизода вызвано было, по существу, не игрой Вицина, а самим содержанием эпизода. На обсуждениях утверждалось, что изображение бюрократизма выпадает из стиля фильма. Вот ведь как хитро! Никто не рискнет сказать, что бюрократизм у нас изжит. Он, конечно, имеется, но он, видите ли, не в жанре фильма...

И эпизод с начфином был вырезан из картины. Крохотный кусочек, но когда я смотрю свой фильм и вижу, что Глазычев сразу попадает к комиссару и комиссар сразу накладывает благополучную резолюцию на ходатайстве, то мне совестно перед людьми. У меня ощущение человека, который постыдно налгал миллионам зрителей.

Читатели этих заметок могут спросить меня впрямую: значит, вам не нравится фильм «Ко мне, Мухтар!», о котором вы так брюзгливо пишете?

Я честно отвечу.

Мне бесконечно дорог Юрий Никулин в роли Глазычева. Играть рядом с превосходной собакой, больше того — играть и эту собаку, ибо сама она всего лишь очень симпатичное животное, а трагедию ее играет все тот же Юрий Никулин; работать так, как работал в этой трудной картине Юрий Владимирович, мог только крупнейший киноартист.

Претензии же мои обращены, во-первых, к автору сценария, который оказался недостаточно стойким в боях за свое собственное произведение, и, во-вторых, к режиссеру Туманову: он был, по-моему, слишком снисходителен к очень досадным актерским промахам и слишком чутко прислушивался к многочисленным и разнобойным советам доброхотов.

А если фильм наш понравится зрителям, то меня все равно будет точить досада: он мог быть, по-моему, лучше и полезней, чем это получилось.





«Я — Куба»

С огромным интересом ожидали зрители и кинематографисты новый фильм «Я — Куба» *. Для нас дорог сам материал, взятый в основу картины,— истории кубинской революции, история народа Кубы, его героизм. И то, что фильм создавался вместе с деятелями молодой кубинской кинематографии, только усиливало внимание к произведению, которое должно было еще больше сблизить нас с чувствами, помыслами людей острова Свободы.

Всегда привлекает художественный метод в работах М. Калатозова и С. Урусевского. Фильм «Я — Куба», появившись, вызвал споры, заставил размышлять о множестве проблем — драматургии, режиссерского, операторского мастерства, поднял вопросы сугубо профессиональные — об использовании тех или иных приемов, средств кинovыразительности.

В Союзе работников кинематографии СССР состоялось обсуждение картины, в котором приняли участие критики, режиссеры, операторы. Ниже мы публикуем некоторые выступления в этой дискуссии, которые приводятся по сокращенной стенограмме.

А. ГОЛОВНЯ, *профессор ВГИКа*

То, что делают в последние годы М. Калатозов и С. Урусевский, имеет мировой резонанс. Их фильмы не только цитируют в своих работах операторы и режиссеры разных стран, они по-новому открывают перспективы кинематографа.

Я был недавно в Италии и смотрел последнюю картину Антониони «Красная пустыня»; чем больше я ее смотрел, тем яснее мне становилось (я говорю не о картине в целом, с ее драматургией, а об изобразительном решении) влияние Урусевского в поиске колорита, цветовой тональности и, самое главное, в цельности самого приема кинематографической выразительности.

Должен сказать, что мне привычна монтажная кинематография Пудовкина, который с необычайной внимательностью относился к любому жесту актера, любому движению его глаз на экране и очень строго строил крупный план, отбрасывая все лишнее, чтобы выразить самое сокровенное — тайну состояния в данной драматургической ситуации. И мне всегда казалось, что актер теряет в выразительности, если его начинают непрерывно снимать с движения.

А у Калатозова и Урусевского я вижу, как внутренняя собранность актера, выраженная через жест и мимику, всеми тончайшими и точнейшими поворотами аппарата как раз и выявляется. Этот прием для них не случаен — режиссер и оператор искали его и нашли в «Журавлях».

Я снова встречаю этот прием здесь, в фильме «Я — Куба». Эта картина близка мне по духу своему. Здесь, на мой взгляд, тот же революционный пафос, который был характерен для советских картин немого периода. Поэтическое отношение к револю-

* Сценарий Е. Евтушенко, Энрике Пинеда Барнета. Постановка М. Калатозова. Оператор С. Урусевский. Художник Е. Свидетелев. Композитор Карлос Фариньяс. Звукооператор В. Шарун. Редактор Н. Глаголева. Совместное производство: «Мосфильм» (СССР)—«ИКАИК» (Куба), 1964.

ции органично для авторов этого фильма так же, как оно было органично для нас, снимавших «Конец Санкт-Петербурга», «Октябрь» и другие фильмы в 20-е годы. Мне кажется, что Калатозов и Урусевский для революционного пафоса, революционной поэтики ищут новые формы, новые средства.

Картина представляет собой необычайно богатый арсенал изобразительных возможностей, но в какой-то момент это богатство кажется чрезмерным. Сама техника съемки — движение камеры — подчас несколько ослабляет выразительность содержания.

Что мне понравилось в картине и что не очень понравилось? Кажется, весь фильм снят на инфрахроме, всюду, где видно небо, за исключением одного-двух кадров. Мне сразу стал необычайно интересен пейзаж острова, снятый с самолета, с белым сахарным тростником — белый остров и темное море. Это чудесное вступление к фильму. Первая панорама, когда кубинец плывет на лодке, так же интересна и, очевидно, необходима для всей системы вступительных титров — она конструктивна и по композиции и по ракурсу. И дальше, в сценах уборки сахарного тростника, я почувствовал осмысленность такой тональной передачи. Но в других случаях эта трагичность, которую передает инфрахром, мне показалась излишней, и прием теряет свою ценность от частого повторения. От этого страдает фильм в целом — ему начинают где-то вредить виртуозность, избыток мастерства.

Когда начинается панорама джаз-оркестра с утрированными лицами — здесь прием работает. Но когда случайно деформируется какая-то деталь и я замечаю, что нога в кадре, неизвестно зачем, слишком велика, теряется и выразительность самого приема.

В картине — и я это приветствую — почти в каждом кадре проявлены необычайная изобретательность и острота в съемке. Но вот, скажем, идет изумительная панорама, я даже не знаю, как назвать этот прием — эту экспозицию эпизода, который назовем условно «Позор Кубы». Кажется, что все уже сделано. Нет, аппарат нырнул под воду. Вынырнул. Уже все? Нет, аппарат еще раз ныряет. Возможности приема использованы настолько, что я уже перестаю ощущать содержание и наблюдаю за виртуозностью оператора.

Я обо всем этом говорю еще и со своей, преподавательской точки зрения. Ведь студенты «бросаются» на Урусевского, растерзывают то, что он изобрел, по кускам и доводят найденные приемы до бог знает чего. Поэтому в каждом случае я хочу видеть прием оправданным и необходимым для выражения содержания.

В эпизоде, где парень поднимается на крышу и аппарат поднимается за ним и как бы свободно идет по воздуху, а архитектура разваливается сверхширокоугольным объективом, я уже не чувствую смысловой целесообразности в движении камеры. Но когда в эпизоде похорон дома и толпы народа между ними плывут, снятые сверху,— тут хватаешься за голову, думаешь, как великолепна эта выплескивающаяся стихия революции.

Во всяком случае, фильм необычайно обогащает арсенал кинематографических изобразительных средств и заставляет радоваться удивительной молодости этих двух художников, свежести их жизнеощущения. Порой думаешь: откуда они берут просто физические силы, чтобы работать с камерой так, как они работают. Я был потрясен уже тем, как они снимали «Неотправленное письмо». Я знаю, какой труд, добросовестность вкладываются Калатозовым и Урусевским в кинематографическое решение каждого кадра. Это вызывает бесконечное уважение.

Я вижу пример великолепного содружества двух мастеров и не принимаю разговоров об операторском кинематографе, о режиссере, задавленном оператором, и т. д. (Меня только огорчает, что некоторые отличные операторы переходят в посредственные режиссеры.) Я глубоко убежден и знаю, что картины ставил режиссер Пудовкин, а снимал их я, оператор. И я никогда не мог и не хотел подменять Пудовкина. Конечно, оператор всегда должен быть художником, и художником ищущим, но ищет оператор наиболее интересное воплощение драматургического и режиссерского замысла, и, по-моему, любая из картин Калатозова — Урусевского представляет собой образец творческого содружества.

Ценность настоящей работы, по моему мнению, состоит в том, что она обогащает выразительные возможности кинематографа.

Ю. КУН, *режиссер*

Здесь висит портрет С. Эйзенштейна. Он когда-то говорил, что надо каждый кадр снимать так, словно сейчас остановят твою работу и по этому кадру будут судить: снимать тебе дальше эту картину или не снимать. Мне кажется, «Я — Куба» вся сделана по этому принципу, и я ловлю себя на том, что восхищаюсь построением мизансцены, эпизода, необычайной изощренностью движения камеры, которая стремится проникнуть в самое событие. И хотя экран традиционный, черно-белый, обычный, не широкий, здесь создается кинематографический «эффект присутствия».

Я хотел бы немного возразить Анатолию Дмитриевичу Головне, когда он упрекает авторов в излишнем увлечении короткофокусной оптикой. Ведь этим достигается необходимое поэтическое остранение материала. Прием впрямую работает, когда протянутые руки детей неестественно, ненатурально увеличиваются и, таким образом, метафоричность кинематографа предстает в новом своем качестве.

И на другой мысли я себя поймал. Я подумал, неужели такие мастера не могли взять захватывающий, но четко выстроенный, скажем, детективный сюжет и сделать эту картину формально занимательной, чтобы смотреть — а что дальше, а что дальше? Но они захвачены поэтическим эпосом, и их герой — народ Кубы, революция, и потому какие-то крайности в применении выразительных средств естественны, а если и есть ошибки, даже они интересны и, на мой взгляд, безусловно поучительны.

Когда я думаю — будут ли эту картину смотреть, то полагаю, что будут. Куба сама по себе интересна, Куба у нас любима, а кинематографический язык фильма, уверен, зритель поймет правильно.

С. ПОЛУЯНОВ, *оператор*

Я с большим волнением ждал этой картины, ждал нового, яркого, смелого— всего того, что открывалось в каждой работе наших больших мастеров М. Калатозова и С. Урусевского. Я помню, как после просмотра «Журавлей», взволнованные и гордые за наше искусство, мы пешком шли по ночной Москве и до утра спорили, пытаясь разобраться в своих мыслях и чувствах.

Я не мог тогда как оператор понять, как все это сделано. Ощущения большой эмоциональной силы скрывали технику съемочных приемов.

Как все это сделано, оставалось для меня вопросом.

Я пошел на картину второй раз. И опять увлекся чудом искусства, опять пропустил это к а к.

Я пошел третий раз, и только тогда для меня начали проясняться профессиональные подробности.

Когда я смотрел «Неотправленное письмо» (а я, в целом, поклонник этой картины), я чувствовал, что в чем-то она оставляет меня равнодушным.

Я не мог согласиться с точкой зрения некоторых товарищей, которые объясняли это излишней перегрузкой формы — обвиняли Урусевского в назойливости приема.

Мне думалось, что основная беда заключалась в драматургии. Я представил себе, что если бы фильм снимал не Сергей Урусевский, то картина, лишенная яркости и выразительности, присущих индивидуальности этого большого художника, выявила бы еще большие недостатки сценария.

И вот новая работа — «Я — Куба».

Я абсолютно согласен с Головней, что это серьезный эксперимент в области формы, в области изобразительной культуры.

Я очень люблю мастерство Урусевского. Без его опытов с освобожденной камерой не мыслю себе будущее кино. Иллюстративная съемка — это несомненно пройденный этап. Взволнованная, динамическая, исследующая мир камера в руках оператора — это то новое, что поразило нас в «Журавлях».

Операторская работа в фильме «Я — Куба» полна выдумки и изобретательности. На экране осуществлено почти невозможное с точки зрения привычной техники съемок. Все это заставляет говорить о работе с большим уважением.

Это видит каждый профессионал. Но мы обсуждаем здесь фильм, и мне как зрителю смотреть его скучно. Я не волнуюсь по поводу происходящего на экране. Я вижу бесконечно усложненные панорамы, и в тот момент, когда нужно пережить происходящее, я, к ужасу своему, начинаю решать профессиональные вопросы, которые задал мне Урусевский. Я думаю о том, каким способом это снято. У меня ощущение, что куда-то пропали ясность, чистота и простота.

Чувствую переизбыток в динамике, прием на моих глазах становится штампом.

Отчего? В «Журавлях» знаменитые пробеги Вероники бесконечно волновали, а когда я вспоминаю беспрерывные удары молота, вспышки огня в «Неотправленном письме», то не могу избавиться от ощущения, что все время ожидаю чего-то большего. Увлеченность режиссера и оператора только зрительным образом уже не увлекает меня.



«Я — Куба»

Вот я смотрю хорошую итальянскую картину, я узнаю в ней что-то об Италии, о людях, и возникает ощущение, что я был среди них, что я был в Италии и знаю этих людей.

О людях Кубы я ничего не узнал.

Когда горит костер сожженного дома, для меня эстетически интересен этот факел, но меня не волнует судьба человека, который вынужден спалить свой родной дом.

Я не волнуюсь за судьбы молодых революционеров в стихийно возникшей демонстрации. Я опять эстетически любуюсь мощной игрой упругих водяных струй, и это в тот момент, когда герой должен погибнуть.

Я зачарован пейзажами в последней новелле. Я любуюсь эффектами взрывов, но не переживаю трагедию крестьянской семьи.

Я ничего не узнал о них. Я ничего нового не узнал о Кубе, а только познакомился с великолепным арсеналом изобразительных приемов, которые долгое время будут для нас примером неисчерпаемых возможностей кинокамеры. К сожалению, это единственное достоинство картины «Я — Куба».

А. ЗИЛЬБЕРНИК, *оператор*

Произошла странная вещь. Мы увидели фильм, в котором по сумме мастерства, режиссерского и операторского, авторы превзошли самих себя. Режиссура, техника съемки выше, чем в «Журавлях» и в «Неотправленном письме», и в то же время я холодно отношусь ко всему, что происходит на экране. Хотя, по сути дела, происходят трагические вещи: гибнут люди, горят плантации тростника, полицейские с брандспойтами разгоняют демонстрантов — я все вижу, но меня это не трогает.

В чем тут дело? Моя точка зрения такова: за неистовой динамикой пространственно свободной камеры скрыта временная статика. Все эмоционально затянуто. Эпизод ясен, выявлен смыслово, казалось бы,— нет, еще один пробег камеры, еще одна панорама.

Если любую симфонию Чайковского или Вагнера написать только на форте или только на меди, то там, где надо услышать медь, вы ее не услышите. В фильме звучит медь от начала и до конца. Иногда надо уметь наступить на горло собственной песне — где-то сократить себя, как-то срезать.

Фильм представляет собой сумму формальных приемов, которые будут изучать многие годы и подражать им многие годы и у нас и за рубежом. А хочется, чтобы картина воздействовала эмоционально.

Наконец, давайте говорить прямо, драматургия картины рыхлая. Если первая новелла еще как-то скомпонована, то дальше драматургический материал как бы растворяется, он уже не слит с происходящим, подавляется мастерством режиссера и оператора.

Н. ПРОЗОРОВСКИЙ, *режиссер-оператор*

Урусевский — единственный оператор в мире, которому я завидую. Потому что уже немало лет, как он работает с режиссером плечом к плечу, душа в душу.

Но Урусевский неистов. Когда он в свое время увлекался дымами — то отлично дымил. Где нужно и где не нужно. И вот в этом фильме он выбрал объектив девять с половиной, потому что возможности этого объектива огромны. Это глубина резкости, способность свободного перехода с очень крупного на общий план. Но объектив девять с половиной обладает и недостатками — он деформирует человека. Одно дело, если такая деформация выступает как образное решение, другое дело, если она случайно уродует в изображении лицо и фигуру. Когда снят ресторан, искажение закономерно, оправдано художническим мышлением. Но когда этим же приемом снимаются люди, которых мы должны полюбить, а на них страшно смотреть,— этого не прощаешь. У меня впечатление, что весь фильм снят одним объективом.

Когда-то Урусевский очень хорошо снял неважную, на мой взгляд, картину «Алитет уходит в горы». Он был моложе, но и тогда уже славился как ищущий оператор. И все-таки его великолепное мастерство не сделало картины. Потому что плох был сценарий.

Может быть, оттого что Калатозов — тоже оператор в прошлом, оба они склонны к пренебрежению драматургическим материалом. В двух последних картинах это особенно чувствуется. Калатозов и Урусевский работают настолько вместе в каждом кадре, что я даже вижу их обоих в световом, в композиционном решении.

Оба художника где-то принимают изобразительный кинематограф как единственно верный, единственно кинематографичный кинематограф. Мне это кажется ошибочным.

«Я — Куба»



Г. КАПРАЛОВ, *критик*

Сегодня я смотрел фильм «Я — Куба» второй раз. При первом просмотре он не произвел на меня того впечатления, которое я ожидал. Я объяснял себе это тем, что смотрел его очень усталым. Но вот вторая встреча, и снова то же впечатление. Оценивающий, любопытный взгляд и холодное сердце.

Четыре раза я видел фильм «Летят журавли». С годами я замечаю, как что-то там устарело, какие-то вещи, производившие поначалу ошеломляющее впечатление, нравились потом меньше или даже воспринимались критически в свете нового опыта нашей жизни и искусства. Но отбрасывая в сторону эти чисто профессиональные оценки, я как зритель всегда, когда смотрел этот фильм, волновался, он захватывал меня. Мне было человечески близко и дорого то, что я видел на экране. И хотя отдельные эпизоды казались мне сентиментальными и мелодраматичными, но в целом это был кусок жизни, судьбы человеческой и народной. Во время первого знакомства с фильмом «Летят журавли» я видел, конечно, как превосходно это снято, как мастерски срежиссировано. Но во время просмотра я думал не об этом, а сопереживал с героями картины.

В фильме «Я — Куба» — события огромного революционного пафоса, глубочайшего драматизма. Но смотришь на экран и ловишь себя на мысли: к а к это снято, занимает тебя больше, чем то, ч т о снято. Вот эпизод похорон убитого студента. Он меня, если хотите, восхитил, поразил, но как п р и е м: я все время думал, где же находится оператор, как он держит камеру? Но я не хоронил вместе с народом погибшего героя.

Я вспоминаю предыдущий фильм Михаила Калатозова и Сергея Урусевского — «Неотправленное письмо». Вспоминаю ту полемику, которая развернулась вокруг него. Например, писатель В. Кочетов выступил со статьей, в которой утверждал, что режиссер и оператор задумали создать гибрид натурализма с формализмом. Да, писатель не сомневался в том, что исходная позиция создателей этого фильма была именно такой — создать гибрид натурализма с формализмом. Я с этим был решительно не согласен тогда, не согласен и теперь. Я уверен, что советские художники не ставили, не могли ставить подобной задачи. Они имели перед собой высокогражданскую и патриотическую цель — прославить подвиг советских геологов-первооткрывателей. А по каким причинам они не достигли намеченного, в этом и надо было разобраться.



«Я — Куба»

Я считаю, что критики, в конечном итоге, тогда верно определили суть того просчета, который был допущен создателями фильма. Они правильно ответили на вопрос, почему такая выдающаяся режиссура Михаила Калатозова, с которой мы встретились в отдельных эпизодах этого фильма, и такое блистательное операторское мастерство, которое продемонстрировал Сергей Урусевский и которого хватило бы буквально на десять других картин, вдруг сработали во многом вхолостую.

Диагноз был установлен с точностью и не только нашими критиками, но и теми, кто писал о фильме за рубежом. В фильме «Неотправленное письмо» не оказалось настоящей драматургии. Этот печальный опыт был весьма поучительным. Думалось, что это будет учтено мастерами, не пройдет для них бесследно. Но их новая работа, как мне кажется, свидетельствует, что ошибка повторилась.

Один из авторов сценария фильма — поэт Евгений Евтушенко. По-моему, он

весьма ответствен за то, что случилось. Возьмем, к примеру, первую новеллу фильма. Это очень банальная, мелодраматическая, уже неоднократно рассказанная в различных романах и фильмах история о том, как хорошая, чистая девушка полюбила хорошего, чистого парня, но была вынуждена пойти на панель, и какая после этого произошла драма. Евтушенко ничего нового не внес в разработку этой литературной ситуации. Его герои Мария и Рене — персонажи без индивидуальности, без биографии. И даже хибара, в которой живет Мария,— это лишь один из вариантов некоей романтически-экзотической бедной хижины, где по воле авторов поселена героиня.

Поэтичен кадр, в котором на фоне беломраморного собора Рене напевает Марии песенку о своей любви. А дальше у зрителя возникают десятки «почему» и «как». Мария и Рене привлечены на экран лишь для иллюстрации мысли о том, что богатые американцы развлекались на Кубе. Сами же по себе эти герои, по сути дела, не интересуют авторов фильма. Они лишь условные знаки в кинематографическом повествовании.

Игнорируя драматургическое развитие образов, кинематографисты, я имею в виду режиссера и оператора, стремятся компенсировать его отсутствие постановочными и операторскими средствами. Так, например, надо выразить мысль, что Мария — игрушка для забавляющихся, пресыщенных американцев. И вот на экране девушка буквально перебрасывается из рук в руки (так было написано и в сценарии). Мария переходит от одного мужчины к другому, ее толкают, бросают, перекидывают. Содержание этого эпизода, его психологическое наполнение исчерпываются буквально через несколько секунд, через несколько кадров. И отсутствие драматургического материала пытается восполнить кинокамера. Она снимает и снимает это беснование с разных точек зрения. Она сама кружится, вертится, колеблется до головокружения, до того, что у зрителя наступает состояние, тоже близкое к обморочному. Но ведь это отнюдь не эстетическое восприятие.

Эстетика условных знаков, символов работает в фильме и дальше. Вспомните эпизод, когда студент спасает девушку от преследующих ее моряков. На экране вдруг возникает витрина магазина, в которой выставлен манекен в свадебном наряде. Здесь же горят свечи. Перед нами явный символ любви и счастья. Все это как будто должно задеть зрителя, связать в его представлении этих героев, создать психологический мостик к тому моменту, когда девушка пойдет искать студента в толпе демонстрантов. Но ни «мостика», ни его подобия не создается, потому что девушка здесь для нас такой же безликий манекен, как и тот, что стоит за стеклом универмага. Весь этот эпизод, если хотите, плакат. Но ведь большинство и других персонажей фильма показано в чисто плакатном, условном плане.

Е. Евтушенко назвал свой сценарий поэмой в прозе. В этом произведении он может написать о Марии: «она танцует на своих собственных слезах». Что ж, поэтически это, может быть, и допустимо, хотя, на мой взгляд, весьма манерно и безвкусно. Но как найти экранный образ этой пляски «на собственных слезах»? Поэтика экрана и стиха различна.

Однако то, что порой достаточно лишь для небольшого стихотворения, на экране пытаются развернуть в целую картину жизни. Но стихотворная строчка остается лишь стихотворной строчкой. И сколько ни обыгрывай кинокамерой тот или иной эпитет или метафору, они не обретут человеческого содержания, большего, чем в них заложено. Мне кажется, что фильм часто строится по принципу стихотворения на экране: у него есть свои строфы, ритмы, рифмы, но ему явно не хватает человеческого содержания.

Недавно я смотрел бразильский фильм «Иссушенные жизни». Я вспомнил об этом в связи с тем, что здесь говорилось, что в фильме «Я — Куба» нет детективного сюжета, а посему, мол, он и не смотрится, как хотелось бы. Но причем здесь детективный сюжет? В фильме «Иссушенные жизни» нет никаких интригующих кадров. Все предельно просто и, на первый взгляд, даже бездейственно. Муж, жена и двое детей бесконечно идут по пустыне. И камера тоже снимает и снимает их без конца. Потом они находят заброшенную ферму, устраиваются на ней, нанимаются на работу. Ничего детективного, а картина потрясает. И камера работает точно и глубоко. Потому что раскрывается глубокая правда жизни, раскрываются характеры.

Незабываемы, например, кадры встречи крестьянина с полицейским, который издевался над ним. Увидя своего обидчика,

крестьянин вытаскивает нож. Полицейский пугается. Они находятся один на один в лесу. И трусливый страж закона отступает, пятится, а крестьянин медленно идет на него. Зная судьбу этого крестьянина, его биографию, муки, которые он претерпел, мы сочувствуем ему и ощущаем всю силу боли и гнева, которую должен испытывать в эту минуту затравленный бедняк. И хотя на экране как будто бы ничего не происходит (крестьянин, забитый и запуганный, в конце концов опускает нож), эти кадры воспринимаются как картина зреющего революционного взрыва. Этот эпизод для меня убедительнее и во много раз эмоциональнее и сильнее, чем как будто бы гораздо более действенные кадры фильма «Я — Куба».

Вот последняя новелла о крестьянской семье, у которой и дом сожжен и ребенок убит. Там есть такой кадр. Падает бомба, и на месте, где только что ребенок играл с куклой, остается лишь кукла. Эпизод страшный, трагический. А я, должен признаться, при первом просмотре даже не заметил, что исчез ребенок. Я заметил это только на втором просмотре. Как же это могло произойти? Да потому, что на все изображенное на экране смотришь, скорее, как на эффектную картину. Да потому, что опять-таки семья, показанная кинематографистами, взята как некая семья вообще, и вся реальность их жизни, по сути дела, чисто условная. Для меня кубинского народа в фильме нет. Действие картины можно перенести в другую страну.

Я вспоминаю еще один кадр — высадку повстанцев. Наемники Батисты обнаружили их и осветили прожекторами в тот момент, когда они, еще по колено в воде, выходят из моря. Начинается допрос. «Где Фидель?» И повстанцы по очереди отвечают: «Я — Фидель», «Я — Фидель», «Я — Фидель». Негр говорит эти слова, улыбаясь, почти ликуя. Он счастлив, умирая за революцию.

Как было бы усилено эмоциональное воздействие эпизода, если бы он имел предысторию, если бы мы знали, что это за люди. Здесь я должен сказать несколько слов в защиту сценариста. В сценарии, как он был опубликован в журнале «Знамя», эти слова произносили студенты, о которых зритель уже кое-что знал. В сценарии, таким образом, была сделана попытка дать этот эпизод в драматургическом развитии. В фильме же он превратился в плакат. Снят эпизод превосходно. И море, и ночь, и прожектора, и герои, идущие на смерть среди бушующих волн. Но ничто не в силах возместить тех утрат, которые здесь понесены.

В картине несомненны операторские «излишества». Порой трудно понять, почему сцена снята с той или иной точки, почему выбран тот или иной ракурс. Я понимаю, когда Пудовкин снимает городового снизу, и он предстает этакой все давящей глыбой. Но почему студента-революционера, бегущего в университет, снимают вдруг откуда-то сверху,

«Я—Куба»



с высоты огромных колонн? Кадр эффектный, но как он выражает мысль? Непонятно, почему в заключительных кадрах повстанцы, идущие в бой, сняты как-то наклонно — так, что на экране они как будто падают, опрокидываясь назад.

Я говорил уже, что эпизод похорон меня не взволновал. Но снят он превосходно, и мысль выражена удивительно рельефно, художественно, пластически. Люди идут за гробом по узкой улочке. Они сдавлены с двух сторон каменными стенами. Но революционный поток неудержим. И он течет и течет, как необоримая в своем беге река. Сцена эта, снятая кинокамерой откуда-то сверху, великолепна по своей образности, ясности выражения мысли...

Для меня лично очень горько, что картина «Я — Куба» не получилась в том политическом и художественном масштабе, который мы от нее ожидали. Это должно послужить предметом особого размышления для авторов фильма — наших замечательных мастеров.

Хочется пожелать им обоим: приступая к новой работе, опирайтесь на глубокую, достойную вашего таланта и вашего мастерства драматургию.

Е. ВЕЙЦМАН, *критик*

Каждое новое произведение кинематографа помимо того, что оно представляет собой определенное явление в области искусства, если это по-настоящему крупное явление, — несомненно должно сыграть свою роль и в развитии эстетической мысли.

Дело в том, что, к великому нашему сожалению, многие теоретики в области эстетики до сих пор еще рассуждают абстрактно, мыслят категориями, весьма отвлеченными, и совершенно не учитывают того реального процесса движения искусства, который только и может лежать в основе подлинных научных обобщений.

Я думаю, что творчество мастеров, произведение которых мы обсуждаем, имеет принципиальное эстетическое значение. Оно заставляет размышлять о важнейшей проблеме — проблеме единства изобразительного и выразительного. У нас порой принимают иллюстрированную идею за искусство, в то время как залог развития искусства социалистического реализма в богатстве образных средств, при помощи которых идея находит путь к сердцу и уму зрителя.

Именно в этом отношении мастерство Калатозова — Урусевского представляет огромный интерес. Нам все важно в их творчестве — и победы, и ошибки, и заблуждения, через которые проходят эти большие мастера.

Новая работа вызывает размышления философского характера. Произведение это надо рассматривать в широком плане. Тема фильма — судьба народа, который первым в Латинской Америке поднял знамя социалистической революции. Фильм «Я — Куба» поэтому не может не иметь большого политического звучания. И драматургия картины и ее стилистика обусловлены самим жизненным материалом.

Я не совсем согласен с мнением тех, кто говорит о несоответствии в уровне сценария и профессионального мастерства режиссера и оператора. Здесь существовал единый коллектив. И сценарий был написан не для кого-то, а для Калатозова и Урусевского. И был создан фильм цельный и стройный по драматургии и по стилю. Фильм философски-поэтический, исключающий стандартные рамки развития сюжета и локальную четкость отдельных характеров.

Верно было сказано, что основной герой фильма «Я — Куба» — народ и основная тема картины — борьба народа со своим прошлым, за свое будущее.

Почему мне кажется, что этот фильм принадлежит к философскому кинематографу? Многие сейчас говорят и пишут, что кинематограф все больше и больше приобретает философский характер, характер размышлений о человеке, о времени. И то обстоятельство, что кино способно сейчас к выражению больших философских идей,— очевидная заслуга многих наших мастеров и, может быть, в первую очередь Калатозова и Урусевского.

Сегодня уже ссылались на Эйзенштейна. Я вспоминаю, как он сравнивал движение кинокамеры с движением человеческого мышления. Он говорил, что камера как бы проходит все этапы челове-

ческого познания, начиная с простого, элементарного анализа и кончая высоким синтезом, обобщением. Но для этого нужна камера, способная проникнуть в детали и показать эти детали как часть большого целого, какого-то огромного нового мира.

Фильм «Я — Куба» анализирует, размышляет о судьбах кубинцев и всего народа Кубы. Фильм поднимается до обобщения, ибо его патетика — это патетика кубинской революции. Авторы выбирают детали, образы, эпизоды, в которых заложен очень глубокий философский смысл. Не случайно каждый кадр сам по себе таит возможность обобщения.

В этом смысле фильм представляет большой интерес для теоретического осмысления, для анализа того, как поиск новых образных средств ведет к находкам философского порядка.

И это особенно важно. Величие наших идей должно найти адекватное выражение в искусстве, которое привлекало бы зрителя, захватывало его. И здесь я не могу не согласиться с теми замечаниями, которые были сделаны авторам, когда говорилось о том, что в фильме прием порой довлеет над мыслью, в чем-то перечеркивая внутреннюю логику фильма, не дает возможности немного задержаться, поразмыслить зрителю самому. Скажем, финал необыкновенно патетичен, давно мы не видели в наших историко-революционных картинах такой накал, такой взрыв страсти. И в то же время чувствуешь потребность в более скромном его изобразительном решении.

Это замечание ни в коем случае не заставляет меня отказаться от мысли, что мы видим перед собой интересный, сильный философский фильм — фильм о народе и революции, где форма и содержание слиты воедино, где все приемы направлены на то, чтобы поэзия борьбы, дыхание острова Свободы стали достоянием зрителя.

«Я — Куба»



Г. ЧУХРАЙ, *режиссер*

Большинство выступавших здесь товарищей говорило о фильме «Я — Куба» как о явлении. Я согласен с ними. Я очень серьезно отношусь к этому фильму и считаю его явлением, пройти мимо которого было бы неправильно не только по отношению к авторам фильма, но и по отношению к самим себе. «Я — Куба» — явление сложное. Это работа двух больших и очень своеобразных художников кино, людей одержимых, талантливых, ищущих. Они не только ищут, они, в отличие от многих ищущих, находят. А это очень существенно.

Все мы любим их фильмы.

В последней работе присутствуют многие черты этих фильмов: редкое мастерство, талант, смелость, воля и титанический труд.

Мы, кинематографисты, знаем, как не просто снять все то, что мы видели на экране.

Этим нельзя не восхищаться.

Однако фильм вызвал во мне не только восхищение: вслед за ним я последовательно пережил чувство разочарования, раздражения, обиды, усталости и, наконец, чувство полного неприятия фильма, чувство протеста против него.

Я пришел на просмотр без предубеждения. Я ждал от этого фильма многого.

Первые десять минут я любовался уникальными панорамами Урусевского и ждал, что вот-вот начнется собственно фильм — то, ради чего мы все пришли,— фильм о кубинском народе, фильм о кубинской революции.

Но этого, к сожалению, так и не произошло.

Мы смотрели эпизоды, в которых рассказывается о том, как был унижен кубинский народ, как его эксплуатировали, каким он был бесправным. Мы видели на экране восставших кубинцев в горах Сьерра-Маэстра, но мы ничего не узнали ни о Кубе, ни о кубинской революции.

Цель художественного произведения вовсе не в том, чтобы указать на событие или явление или показать его, а в том, чтобы, изображая событие, выразить его дух, его пафос, его эмоциональный и идейный строй.

У нас было снято много фильмов о революции, но только те из них, в которых выразился пафос революции, остались в душе народа и продолжают жить до сих пор. Нам дороги «Чапаев», «Потемкин», «Мы из Кронштадта», «Ленин в Октябре» и другие наши фильмы не тем, что из них мы узнали о таких-то событиях и фактах, а тем, что через них мы, не жившие до революции, не только познали ее высокое волнение, но и получили эмоциональный заряд на всю свою жизнь.

Прав Полуянов, когда он говорит о том, что через итальянские фильмы мы узнали Италию и полюбили итальянский народ. А что мы узнали о Кубе и кубинском народе из этого фильма? На протяжении фильма мы восхищались уникальным мастерством оператора, доведенным до виртуозности, свободным движением камеры, блеском рекордных по протяженности и точности панорам, эффектностью света, взрывов, пожаров, проездов. Но нам не стали близкими и понятными ни горе, ни гнев кубинского народа, ни его революционный порыв, ни его героизм.

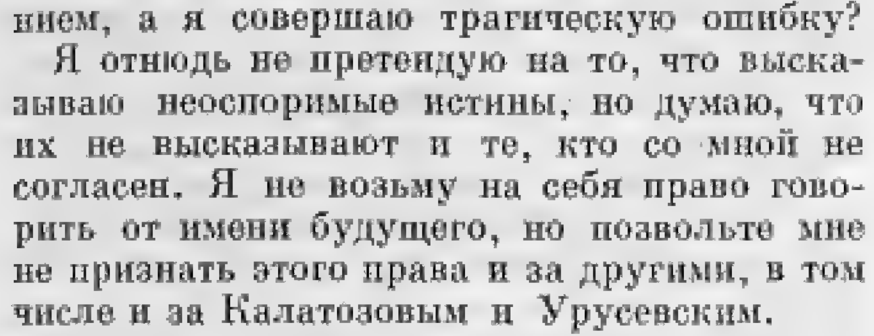
Скажут, что все это выражено, однако, другим, непривычным мне языком. Но

«Я — Куба»



я не понял этого языка и поэтому не принимаю фильма.

Скажут, что, для того чтобы постичь всю глубину этого фильма, необходимо иметь значительно более высокий уровень изобразительной культуры, чем тот, которым располагаю я. Моя изобразительная культура действительно невысока. Я допускаю, что надо мной довлеют многие условности, которые мешают мне понимать непривычное для меня новое. В истории искусства было немало случаев, когда современники отвергали произведения великих художников, опередивших свое время. Может быть, и этот фильм является таким произведением, а я совершаю трагическую ошибку?





«Я — Куба»

Я отнюдь не претендую на то, что высказываю неоспоримые истины, но думаю, что их не высказывают и те, кто со мной не согласен. Я не возьму на себя право говорить от имени будущего, но позвольте мне не признать этого права и за другими, в том числе и за Калатозовым и Урусевским.

Что будет в будущем — покажет будущее. Я не могу судить о том, чего не чувствую и не знаю. Позвольте мне сказать о том, что я знаю и чувствую.

Я смотрю на блестяще снятый эпизод в казино. Развлекающиеся янки бросают кубинскую девушку из рук в руки. Она вынуждена танцевать со всеми. Она продает себя за доллары. Я, очевидно, должен жалеть ее, но мне ее не жалко. Не жалко ее и авторам фильма. Они вовсе не заняты тем, чтобы показать ее страдания или унижение. Они заняты тем, чтобы в свободном движении камеры передать головокружительный танец. Танец по принуждению, утомительный и безрадостный. И они блестяще достигают своей цели. К концу танца, который длится ужасно долго, у меня тоже начинает кружиться голова и немного поташнивает, я тоже устал, мне тоже невесело. Но что я узнал об этой девушке? О позоре и унижении Кубы? Что я узнал о женихе? Что узнал о «добром» янки? Только то, что парень любил девушку, а она спала за деньги с американцем. Мы не знаем ни меры любви, ни меры потери, ни меры подлости, ни меры унижения. Все это осталось за кадром. Об этом вовсе нет речи ни на том изобразительном языке, к которому я привык, ни на том, до которого я не дорос. Об этом просто не говорится языком искусства. И не надо представлять дело так, как будто об этом говорят, но нам непонятно.

Дело здесь вовсе не в непонятном языке, а в том, что занимает авторов фильма, что волнует их, чем они хотят взволновать нас.

Например, рассказывая об эксплуататорах кубинского народа, авторы фильма увлекаются красотой и удобством гаванских отелей, они предлагают и нам полюбоваться тем, как отдыхают янки. И не только полюбоваться, но и искупаться в роскошном бассейне вместе с очаровательной незнакомкой. И не только искупаться, но и нырнуть под воду и посмотреть, как она выглядит под водой, как красиво работают ее ноги в то время, когда мимо нее проплывает Урусевский с совершенно ото всего освобожденной камерой.

А где же враги Кубы? Кто они? Что мы узнали о них? Ничего. Все осталось за кадром.



«Я — Куба»

хорошим, а потому, что знаю: Калатозов и Урусевский лучше, чем кто бы то ни было, умеют добиваться того, что им надо. В данном случае у них был такой сценарий, какой они хотели.

И вообще у нас никто не может заставить режиссера снимать по сценарию, который ему не нравится. За плохой сценарий должен отвечать сценарист, а за плохой фильм по плохому сценарию — только режиссер.

Может быть, для такого фильма, к которому стремятся Калатозов и Урусевский, необходим другой, особенный сюжет? С этим я согласен. Впрочем, создатели фильма лучше нас знают, отчего что получилось. Они только, как мне кажется, не представляют в достаточной мере, что произошло с фильмом. Этого художник никогда не знает. Он выносит свое произведение на суд зрителя, и если оно принято, если зритель полюбил его — художник счастлив. А если нет — он страдает.

Часто, боясь доставить человеку страдание, мы не говорим ему правду. И правильно делаем, ибо бывает так — заставишь человека страдать, а все зря. Лучше он снимать все равно не может. Но в данном случае нет необходимости говорить неправду. Мы имеем дело с художниками в расцвете творческих сил. Как бы им больно ни было, больше всего им нужна сейчас правда.

Здесь выступали товарищи, которые называли фильм большим произведением искусства. К сожалению, это не так.

Произведение искусства измеряется одной мерой — волнением. Бывают фильмы тонкие и грубоватые, великолепные и неловкие по уровню мастерства, но если они волнуют — это искусство. А если нет волнения, если зритель остается равнодушным к явлению, о котором рассказывает художник,— как бы это ни было эффектно, изящно, виртуозно,— все напрасно. Сколько бы меня ни уговаривали, что это искусство, я с этим не соглашусь.

Люди, которые поют дифирамбы этому фильму, принимают свое восхищение перед профессиональным мастерством и выдум-

Рассказывая об отчаянии крестьянина, сжигающего плоды своего труда, нас приглашают полюбоваться красотой пожара и еще раз восхититься искусством оператора. Нам не дают забыть о его мастерстве даже тогда, когда бомбы убивают ребенка. Нас приглашают полюбоваться, как это эффектно и здорово снято. И это, простите меня, оскорбительно.

Гибель ребенка, разбитая любовь, горе бедняка, гнев доведенного до отчаяния народа — все это не повод для самолюбования.

Было бы, однако, неверно представлять дело так, как будто целью М. Калатозова и С. Урусевского было подменить рассказ о революционной Кубе рассказом о своих превосходных качествах. Если бы я так думал, меня бы не было на сегодняшнем обсуждении.

Именно потому, что я знаю этих мастеров, уважаю и действительно желаю им успеха, я должен сказать со всей откровенностью: так, к сожалению, получилось. В силу каких-то обстоятельств в фильме «Я — Куба» Куба осталась на втором плане, а на первом оказалось «Я», которое не выглядит симпатичным.

Отчего это произошло — трудно сказать. Может быть, ошибка лежит в самой идее подменить все выразительные средства кино солирующей камерой?

Здесь говорили, что виноват во всем драматург. Я с этим не согласен. Не потому, что считаю сценарий Евгения Евтушенко

кой Урусевского и Калатозова за эстетическое волнение от фильма. Но в картине «Я — Куба» при всех ее несравненных качествах отсутствует главное — отсутствует революционная Куба, отсутствует эмоциональная атмосфера революции, отсутствует волнение. Вот почему я не принимаю этот фильм и активно не люблю его. Я убежденный и принципиальный противник подобного рода произведений. Я не считаю их искусством, хотя они больше похожи на искусство, чем многие истинные произведения искусства.

Тот, кто берет на себя смелость отыскивать новые пути в искусстве, в науке, да и в любой другой области человеческой деятельности всегда рискует ошибиться. Куда безопасней передвигаться по асфальтовому шоссе с указательными знаками — большой ошибки не сделаешь, хотя и новых путей не откроешь.

Фильм «Я — Куба»— неудача. Но иная неудача стоит больше, чем десять удач!

Открытие тупика — тоже открытие, говорят современные ученые. Я их понимаю. Неудача не страшна, если ее осмыслить, если сделать из нее правильные выводы.

Я не зову М. Калатозова и С. Урусевского отказаться от их поисков. Я слишком уважаю их, чтобы предположить, что они послушались бы такого совета. Я говорю все это для того, чтобы люди увлеченные, ищущие знали правду и не дали себя обмануть дифирамбами.

ОТ РЕДАКЦИИ

Итак, как видим, фильм «Я — Куба» вызывает разные, противоположные мнения. Правда, как показало обсуждение, большинство ораторов критически оценивают картину, видя в ней принципиальные, а не частные недостатки. Но дело даже не в количественном соотношении положительных и отрицательных отзывов. Есть произведения, которые интересны поиском — ярким, неожиданным, смелым, которые ошеломляют виртуозностью профессионального мастерства и все же — в целом — оставляют тебя равнодушным к тому, что показано на экране. К таким работам принадлежит, на наш взгляд, и фильм «Я — Куба». В нем нет главного — взволнованной атмосферы революции, ощущения близости к героическим подвигам кубинского народа.

Да, картина «Я — Куба» — интереснейший эксперимент в области кинематографической формы, она демонстрирует небывалые, великолепно открытые художниками возможности кино. Но наблюдая за тем, как сделана, снята картина, зритель постепенно теряет смысловую нить киноповествования— содержание фильма отходит на второй план, судьбы его героев не открываются во всей глубине и жизненной сложности. Получается, что авторы демонстрируют богатый и разнообразный арсенал выразительных средств, словно забывая, чему эти средства должны служить.

В фильме нет последовательного развития драматургических образов, а отсюда и нет опоры для актерского творчества — не случайно в картине не запоминается ни одна актерская работа — живые характеры героев сплошь и рядом подменены абстрактными символами, некими условными фигурами.

Тенденцию эту можно было заметить еще в «Неотправленном письме» — в фильме, у которого также были и яростные противники и сторонники. Однако предчувствие новой кинематографической образности, которая и вызывала симпатии к предыдущей работе М. Калатозова и С. Урусевского, не снимало опасений, связанных с ослабленным вниманием авторов к собственно кинодраматургии. В картине «Я — Куба» в чем-то повторились, где-то заострились многие приемы, найденные в фильмах «Летят журавли» и «Неотправленное письмо», а пренебрежение сценарием и словом в этой работе выявилось с очевидной наглядностью.

Стилистике фильма «Я — Куба» можно было бы предъявить немало претензий и помимо тех, что упомянуты в выступлениях участников дискуссии. Но мы постоянно помним, что главное в работе М. Калатозова и С. Урусевского — это неустанность поиска, и наши надежды, с этим поиском связанные, так же серьезны сегодня, как и вчера.

В. ПОГОСТИНА

Стать человеком

Детектив есть детектив. И что бы там ни говорили, если он хорошо «закручен», то всегда увлекательно читается, смотрится. Но если к мастерскому построению сюжета прибавить глубину и оригинальность характеров героев, осмысление их общественной значимости, то можно говорить, что появилось долгожданное произведение в жанре, где настоящие удачи все еще редки.

Такой удачей в литературе стал роман Юрия Германа «Один год».

С его героями — а не с самим романом — мы встретились сейчас на экране в фильме «Верьте мне, люди»*. Да, многие из них легко узнаются. Но картина эта — фактически новое произведение писателя. Лучше оно или хуже романа — разговор особый. В данном случае неправомерно было бы соотносить роман с фильмом. Это не экранизация и не «киновариант» литературного произведения. Даже слова «по мотивам» здесь не будут точны.

Работая над сценарием, Юрий Герман переносит действие из 30-х годов в год 1956-й. Освобождает основную сюжетную линию романа от множества ответвлений, резко ограничивает число персонажей. И — что самое любопытное — безжалостно убирает эпизоды, составлявшие динамику детектива.

Наверняка соблазнительной была задача создать облегченную остросюжетную приключенческую ленту на основе «Одного года» — ведь материала там, уже готового, крепко слаженного, предостаточно. Но Юрия Германа и покойного Леонида Лукова, начавшего этот фильм, и режиссеров И. Гурина и В. Беренштейна, к которым перешла эстафета, интересовало в данном случае нечто более важное — проблема человека и общества, их взаимосвязь и взаимозависимость, их ответственность друг перед другом.

Решая эту проблему, они ставят фильм о любви. О любви как основе добра, честности, человечности.

«...Способный был. Тремя профессиями овладел — и шофер, и бульдозерист, и на экскаваторе мог», — говорит об Алексее Лапине лагерное начальство.

«Способный был»... Но только ли в этом дело? Мы уже знаем от самого Лапина, что хочет он наконец стать человеком. Сказал он об этом очень просто, буднично. Актер точно выверил интонацию, представляя своего героя зрителям. За его словами чувствуется усталость человека, которому трудно далось принятое решение. В этой сложной многозначности простых слов герой открывается нам сразу и до конца.

Судьба Лапина — на переломе. Шофер, бульдозерист, экскаваторщик... Леха всерьез готовится к воле. Он хочет прийти к людям как равный.

Нет нужды гадать об исходе событий. Он в значительной степени предопределен. Здесь, как мне кажется, сказался и выбор актера Кирилла Лаврова на роль Алексея Лапина.

К. Лавров в роли «вора в законе», прямо скажем, неожиданность. Поначалу настораживающая: уж очень он основателен, крепок, даже положителен. Нет в нем той нервности, внутренней неустойчивости, излишней, а в данном случае естественной возбужденности, которых мы вправе были бы ожидать от человека столь сложной судьбы.

Но скоро убеждаешься, что актер прав, предлагая такой рисунок роли. Ведь Леха-Лапа — в какой-то степени уже прошлое для его героя. Он решил стать человеком как все — с именем, фамилией, паспортом. Штампом прописки, наконец, в этом паспорте!

И то, что случай сводит его с бандитом Каином, что оказывается он невольно замешанным в новое преступление и вынужден бежать из лагеря за месяц до освобождения, — все это не меняет сути: еще более трудным путем, но надежно придет Алексей Лапин к людям.

Уже первые кадры не оставляют в этом сомнения. Рядом с бандитом Каином (С. Чекан) или работающим под «умного идиота» Костюковым (Е. Евстигнеев) герой К. Лаврова выглядит чужим. Умные глаза, добрая улыбка — невольно ставишь его особняком.

Лишь однажды — в сцене со швейцаром шашлычной — вернет ему К. Лавров ту маску, которая долгие годы была его лицом, и тут же расстанется с ней, теперь уже навсегда.

Перед нами человек страдающий, мятущийся, не желающий жить, как прежде, и не знающий теперь, после побега, путей к той жизни, которая для него единственно возможна.

И вот в этом смятенном состоянии и застает Лапина любовь, строгая и преданная.

Неожиданностью явится для него любовь доброй и милой Нины; еще больше ошеломит Леху доверие полковника милиции Анохина, встретившего беглого заключенного. Но внутренне эта двойная неожиданность закономерна и оправдана: ведь в

* Сценарий Ю. Германа. Постановка И. Гурина, В. Беренштейна. Оператор М. Кириллов. Художники П. Пашкевич, М. Фишгойт. Композитор М. Фрадкин. Звукооператор К. Амиров. Редакторы С. Клебанов, В. Бирюкова. Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького, 1964.

Лапине не погиб человек, Лапин старается найти выход из положения. Честный, по совести.

Сцена в театре, которая раскрывает это состояние героя, — лучшая в фильме. Здесь тугим узлом переплетаются судьбы героев.

Захваченный глубиной своего чувства к Нине (актриса И. Бунина), Лапин К. Лаврова трогателен и чуточку смешон. Празднично приподнятая обстановка, которая незаметно сближает совсем незнакомых людей, удивительна, непривычна для Лапина. Ведь он не такой, как все; и вот шуткой, улыбкой, громким разговором пытается он спрятать свое одиночество от себя, от Нины, от окружающих...



«Верьте мне, люди». И. Бунина — Нина, К. Лавров — Лапин

Лапин попадает на спектакль, который театр дает для работников милиции. Как теряется Алексей и как решительно останавливает свой первый порыв — убежать, скрыться. Его удерживает еще не до конца осознанная надежда: сегодня его охраняет любовь. Но трудно до конца поверить в это много битому судьбой человеку. И он невольно пытается стушеваться, сделаться меньше ростом, затеряться среди множества лиц.

Трагикомичность ситуации разрешается драматичным взрывом — встречей Лапина с работниками милиции Анохиным и Раскатовым.

Довольно потирает руки Раскатов: попался, мол, наконец, голубчик. Долго и внимательно смотрит на счастливую Нину Анохин. Лапин уже во многом понятен ему. В этой женщине, в ее счастливом лице ищет он подтверждение своим мыслям. Разговор с Лапиным в фойе окончательно убеждает его, что он, Анохин, не ошибся, что этот парень уже спасен, спасен любовью своей. И если сейчас не убить его надежду недоверием, к прошлому он никогда не вернется.

Вспомним, что время действия в фильме обозначено точно — 1956 год. XX съезд партии восстановил советскую законность, утвердил ленинские нормы в жизни страны. Вспомним и фразу, оброненную героем в начале фильма: «А у меня и 58-я статья была». И станет понятным, что вина не только Лапина в том, как сложилась его судьба. Окончательно выясняется это к финалу фильма.

...Сын комкора Корнева семи лет остался сиротой. Стал сыном врага народа на много лет. Так сложились обстоятельства, что не оказалось рядом человека, который поддержал бы его. Одиночество, несправедливое обвинение в воровстве, тюрьма. Попытка вернуть себе доброе имя — и встреча с Раскатовым. Она решила все. Раскатов не счел нужным поверить человеку, сдержать данное ему слово. И растерянный, озлобленный Корнев становится Лехой-Лапой — вором.

Судьба героя — его падение и возрождение — раскрывает основную мысль фильма: если Лапин был отторгнут от общества конкретными обстоятельствами, обусловленными трагическим временем, то возвращает его к людям сама наша жизнь, ее правда.

Полковник Раскатов и Анохин—полярные фигуры. Это резко противопоставленные «вчера» и «сегодня».

Но в откровенности их противопоставления есть схематичное до известной степени определение происшедших в жизни перемен. В результате появляется иллюстративно наивный эпизод — символическая новелла о «свежем ветре», в которой показано, как Анохин, бывший секретарь парторганизации на заводе, а теперь работник милиции, водворяется в кабинете своего предшественника.

Но несмотря на некоторую функциональную условность, обобщенную типажность этих образов, они содержат достаточно драматургического материала, чтобы не свести их роль к чисто сюжетной.



«Верьте мне, люди». К. Лавров — Лапин

«Верьте мне, люди». В. Самойлов — Анохин, К. Лавров — Лапин



Раскатов — Лапин — Анохин — этот треугольник составляет основу конфликта фильма. В нем могло бы стать меньше «геометрии», если бы образ Раскатова в исполнении В. Кузнецова был индивидуальнее, не ограничивался лишь литературной причинно-следственной связью с судьбой Лапина.

В столкновении типов Раскатов — Анохин фильм вскрывает глубокий общественный конфликт, определяет разные нормы нравственности, разные понятия о долге, чести.

Любовь Анохина к людям не имеет ничего общего с вездесущей общительностью, показной участливостью Раскатова. Вот такие, как Раскатов, и чинили беззаконие в годы культа личности. Но были они сложнее и тоньше, опаснее, чем показано в фильме. Мы видим только результат деяний Раскатова — изломанную судьбу человека.

«Человека? — переспросит Анохина Раскатов.— Он беглый заключенный». И в ответ услышит: «А кто из вас очерствел, чье сердце уже не может чутко и внимательно относиться к терпящим заключение, уходите из этого учреждения. Здесь больше, чем где бы то ни было, нужно доброе и чуткое к страданиям других сердце».

Эти слова Дзержинского, сказанные Анохиным, определяют дальнейшую судьбу Раскатова, оказавшегося непригодным к охране социалистической законности. Но это в общем-то в достаточной степени поверхностное и литературное разрешение сложнейшего конфликта того времени оставляет некоторую неудовлетворенность.

И не появись в судьбе Лапина Нина, фильм вряд ли смог бы глубоко взволновать зрителя.

Кирилл Лавров приносит в картину мягкую, лирическую ноту, согревающую не только его героя, но как бы «растапливающую» и саму суровую тему фильма.

Актриса Ирина Бунина хорошо чувствует это. В простоте и будничности Нины она нашла верный путь к решению образа. Рядом с такой Ниной еще понятней и ближе становится Лапин. В человеческой симпатии к героине глубже раскрывается характер Анохина, которого играет В. Самойлов, чуткость его натуры, чуждой ложного пафоса и позерства. Нину и Анохина объединяет умение видеть человека, верить ему.

«Верьте мне, люди» можно было бы назвать и детективной лентой, но, по сути, это психологическая драма. Фильм вызывает интерес не столько неожиданными поворотами сюжета, сколько глубиной постижения человеческого характера, современным звучанием поставленных проблем.

Хамидулла АКБАРОВ

К поиску

Узбекское кино вступает в новую стадию своего развития. Из года в год увеличивается выпуск фильмов. Выдвигаются на самостоятельную работу новые молодые творческие работники, укрепляются связи с узбекской литературой. Сооружение нового корпуса киностудии «Узбекфильм» позволит выпускать уже не два-три, а до десяти фильмов в год.

Теперь, когда главное внимание узбекских кинематографистов обращено на разработку современной тематики, на расширение жанрового разнообразия произведений, необходим откровенный разговор о том, что представляет собой узбекское кино сегодня, о художественных качествах каждого нового фильма.

Настало время подходить с единым критерием оценки к фильмам центральных и республиканских студий. Этот критерий всегда должен быть одинаково высоким. Всякие же снисхождения и скидки могут теперь принести только вред, помешать творческому росту мастеров узбекского кино, притупить чувство их ответственности перед зрителем.

Годы культа личности наибольший урон нанесли, пожалуй, республиканским отрядам советской кинематографии, в том числе и узбекскому. Производство художественных фильмов на республиканских студиях в те времена почти полностью приостановилось, прекратился приток свежих сил. Выпуская, как правило, не больше одного художественного фильма в год, республиканские студии обращались чаще всего к далекому прошлому, обычно трактуя его неисторически, стилизуя и образы героев и конфликты, обставляя все с неимоверной пышностью. Когда же создавались картины о современности, то действительность в этих фильмах лакировалась, ее реальные противоречия сглаживались, подлинные конфликты подменялись недоразумениями. Все это не только мешало развитию искусства, но и вредило людям, это искусство создающим,— они тем самым приучались к художественным компромиссам.

Время, прошедшее после XX и XXII съездов КПСС, было для деятелей узбекского кино безусловно плодотворным. Об этом, в частности, свидетельствуют последние работы студии.

Вот фильм «Сын земли»*. Замысел режиссера К. Ярматова, взявшегося за создание ленты об Октябрьской революции в Средней Азии, о сыне народа Ялангтуще, вырастающего из бунтовщика в дисциплинированного революционера, сознательного борца за народное счастье, представляется интересным.

Уже то, что на передний план в историко-революционном фильме выдвинулся образ рядового революции, — явление само по себе характерное, оно говорит о преодолении узбекскими киномастерами традиционной трактовки исторических событий, когда в центре их непременно оказывалась какая-то одна, приподнятая над массой личность, значение которой чрезмерно гипертрофировалось. Авторы фильма подошли к решению темы с верных позиций, они показали, как призывы Коммунистической партии отозвались в самой гуще узбекского народа. Образ Ялангтуща, на мой взгляд, один из самых интересных образов узбекского кино последних лет. Это не абстрактный символ народа, а, при всей своей типичности, индивидуальный, народный характер. В значительной мере удача эта— результат мастерства Ш. Бурханова, актера огромного внутреннего темперамента, эмоциональной силы. С помощью опытного режиссера Ш. Бурханов создал образ человека широкой натуры, железной силы воли. Точные актерские штрихи во многом сглаживают неровность драматургического материала. Целостный, яркий образ Ялангтуща в известной степени помогает объединить отдельные разрозненные эпизоды фильма. И все же актер и режиссер не смогли преодолеть основной недостаток драматургии фильма — ее «результативность», отсутствие психологического исследования того, как Ялангтущ-анархист вырос в сознательного борца за революционное дело. А ведь одна из главных задач искусства — раскрывать процессы внутреннего развития человека, его характера. Нам интересен сам путь духовной перестройки героя, но не демонстрация уже свершившихся в нем изменений.

Ш. Бурханову пришлось восполнять пробелы сценария, который не дал ему возможности для всестороннего изображения характера. И здесь во многом выручил талант замечательного артиста, опыт большого мастера. Еще труднее пришлось другим исполнителям. Авторы не нашли для воспитателей Ялангтуща — революционеров Джамала и Щукина — таких поступков, таких конфликтов, в которых они проявились бы как индивидуальности, эти образы не вошли органично в сюжетную ткань фильма. Вроде бы и Щукин (А. Соловьев) — бывший узник царской тюрьмы, а потом один из руководителей

* Сценарий К. Ярматова, М. Мелкумова, Н. Сафарова, В. Алексеева, А. Агишева. Постановка К. Ярматова. Оператор Н. Рядов. Художник Н. Рахимбаев. Композитор И. Акбаров. Звукооператор Г. Сенчило. Редактор А. Мадорский. «Узбекфильм», 1964.

революционного движения в Ташкенте—и его неразлучный друг Джамал (Р. Ахметов) часто появляются на экране, их биографии внушают уважение к героям, задумчивые, благородные лица, умные глаза запоминаются. Но живыми, близкими для зрителя людьми они не становятся. Напротив, рядом с сочным, обаятельным образом Ялангтуша оба героя выглядит стандартными, схематичными фигурами. Жизнь, революционная деятельность Щукина и Джамала явились лишь вставной и притом поверхностной, бледной новеллой в талантливой киноповести.

Тем не менее в целом фильм оставляет сильное впечатление. Я уже говорил об игре Ш. Бурханова. Ее трудно отделить от работы К. Ярматова — старейшего режиссера, создателя исторических кинолент «Алишер Навои», «Авиценна»... В лучших эпизодах своего нового фильма Ярматов остался верным себе. Несмотря на то, что картина снята в короткий срок (за шесть месяцев), постановщик не снизил требовательности к себе и к съемочной группе. Огромная работоспособность, неистощимая творческая энергия, поиски новых выразительных возможностей — вот характерные особенности этого режиссера. Создавая фильм, Ярматов смог во многом отказаться от некоторых ошибочных тенденций прошлого, по-новому подойти к героической историко-революционной теме.

Режиссер умеет работать с актером. Он никогда не сковывает творческую инициативу исполнителей. Помогая артистам в их работе над ролью, он умеет и сам учиться у них. На съемках происходит взаимное обогащение актера и режиссера. Вот почему многие узбекские артисты каждый раз с большой охотой отзываются на приглашение Ярматова сниматься в его новом фильме.

«Сын земли». Р. Ахметов—Джамал



Эту особенность творчества режиссера я подчеркиваю потому, что далеко не все узбекские режиссеры, отбирая актеров для своих фильмов и работая с ними, опираются на опыт, накопленный основоположниками национального киноискусства Н. Ганиевым и К. Ярматовым. Поэтому далеко не равноценны образы, созданные одними и теми же актерами у разных режиссеров. Р. Хамраев, Ю. Ризаева, С. Талипов и ряд других одаренных артистов, которые в фильмах Ярматова и Ганиева надолго запомнились зрителям, в картинах других узбекских режиссеров нередко теряют своеобразие, оказываются во власти штампованных приемов. Это лишний раз подтверждает: актеру (особенно пришедшему в кино из театра) нужна не только хорошая роль, но и режиссер, способный и любящий работать с исполнителями.

Если Ш. Бурханов, получивший в фильме «Сын земли» сравнительно небогатый драматургический материал, все же сумел создать оригинальный и колоритный образ, то в картине «Звезда Улугбека»* Лятифа Файзиева он в основном повторил найденное им ранее в театре как исполнителем главной роли спектакля «Улугбек». Интерпретация образа величайшего восточного ученого-просветителя во многом интересна, но нельзя не упрекнуть кинорежиссера в том, что он не помог актеру освободиться от театральной манеры игры. Вообще некоторая статичность мизансцен сковала исполнителей, усилила ощущение декоративности отдельных эпизодов.

К сожалению, в картине видны следы дурных традиций исторических произведений прошлых лет — ее образный строй излишне приподнят, порой чрезмерно помпезен. Где-то Бурханов преодолевает театральность, а где-то сам тянет к стилистике театрального представления.

Однако решение режиссера пригласить на главные роли артистов узбекских театров может только радовать. Думается, отказавшись от метода подбора исполнителей (в том числе и непрофессионалов) только по типажному признаку, Л. Файзиев наконец сделал верный вывод из своих неудач. Мастера узбекской сцены Ш. Бурханов и А. Ходжаев в лучших эпизодах фильма продемонстрировали высокую культуру, профессиональный опыт. Но эти артисты, на мой взгляд, могли бы достичь большего, если бы режиссер не только полагался на их мастерство, но и активнее помогал своей творческой фантазией в создании образов.

* Сценарий М. Шейхзаде. Постановка Л. Файзиева. Оператор А. Пани. Художники Э. Калантаров, Н. Рахимбаев. Композиторы М. Зив, Д. Закиров. Звукооператор Н. Шадиев. Редактор А. Мадорский. «Узбекфильм», 1964.

Картина «Звезда Улугбека» строится на противопоставлении двух жизненных начал. Улугбек — это воплощение света, звезды, освещающей путь к прогрессу. Ходжа Ахрар — олицетворение мрака, зла и невежества. Артисты не упрощают философскую сущность образов. Улугбек Бурханова предстает во всех своих исторически обусловленных противоречиях. С одной стороны, его герой — просветитель, носитель передовых идей, враг несправедливости, с другой — правитель древнего Самарканда, долго не решающийся снять кандалы с «опасного» бунтовщика.

Улугбек в этом фильме имеет серьезного соперника, а артист Бурханов — достойного партнера. А. Ходжаев интересной, острой трактовкой образа религиозного фанатика ишана Ходжи Ахрара противопоставил Улугбеку—Бурханову умного, сильного врага. Поэтому конфликт (как это нередко бывает, когда рядом с героем фигура явно мелкая) не подразумевается авторами — он действительно рождается в столкновении двух волевых натур.

Артист стремится показать Улугбека не только как государственного деятеля, но и раскрыть его «земные», человеческие качества, передать черты ученого. Последнее удается ему далеко не полностью, так как внимание сценариста сосредоточено на облике Улугбека-правителя. Пусть в фильме мы часто видим героя в обсерватории, слушаем его знаменитые слова о звездах, все же целостного образа одного из великих астрономов не возникает. А ведь рассказ об узбекском ученом, пять столетий тому назад основавшем в Самарканде астрономическую школу и вместе со своими учениками изучавшем движение планет, наблюдавшем за звездами, не только оживил бы фильм, но и приблизил бы его к современным научным, жизненным проблемам.

В то же время авторам нельзя отказать в плодотворной попытке осветить жизнь, внутренний мир ученого и государственного деятеля с помощью лирических мотивов. В драматической истории личной жизни Улугбека создатели фильма в известной мере сумели передать трагедию человека, опередившего свой век, человека, вынужденного ради науки принести в жертву свою любовь, согласиться на то, чтобы самый близкий друг — жена его Фируза — покинул дворец.

Эти мотивы и подробности жизни Улугбека обогатили драматургический строй фильма, помогли охарактеризовать противоречия эпохи.

Первая попытка узбекских кинематографистов выразить глубокие человеческие качества героев через их личную жизнь должна быть продолжена в новых фильмах. Из истории узбекского кино известно, что, отказываясь в картинах о замечательных людях прошлого освещать те или иные стороны личной жизни и деятельности героев, драматурги и режиссеры приходили к односторонней трактовке образов. Вот почему Эйзенштейн при обсуждении сценария «Алишер Навои» обратил внимание сценаристов на необходимость тщательной разработки сюжетной линии «Навои и его возлюбленная Гюли». Теперь, когда общеизвестно, что эта линия все же не удалась авторам, отчего во многом пострадали образ Навои и весь фильм, приходится



«Звезда Улугбека». На первом плане: Ш. Бурханов — Улугбек

«Сын земли». Ш. Бурханов — Ялангтуш



лишь сожалеть, что в свое время пророческие слова режиссера не были в нужной мере учтены авторами. Тем более отрадно, что создатели «Звезды Улугбека», продолжая лучшие традиции узбекского кино в разработке исторических тем, в то же время проявили известную творческую смелость, постаравшись передовые, гуманистические идеи выразить и в камерных, лирических сценах.

С точки зрения профессионального мастерства, в картине немало удач—и режиссерских и операторских. Фильм выстроен четко, многие массовые сцены поставлены и сняты очень выразительно. Впечатляют кадры ночного похода Улугбека, ведущего свои войска против кипчаков, грозящих захватить Самарканд. На экране тревожно мигают мириады огней воинства Улугбека. Кажется, густая тьма вот-вот поглотит эти неустойчивые, мерцающие огоньки. Но чем гуще тьма, тем ярче сверкают факелы — звезды Улугбека.

Режиссер и оператор А. Паин создают выразительный образ борьбы добра и зла. Обобщенный образ мрака возникает и в пейзаже ночного пасмурного неба, снятого через засохшее дерево, своими черными ветками как бы пытающегося закрыть звездные миры.

Интересны световые эффекты оператора в интерьерах. Кадры горячих споров Улугбека с Ходжой Ахраром также построены на резких контрастах света и тьмы.

Порой узбекские режиссеры не отступают от старых «испытанных» и проверенных временем приемов, забывая о том, что каждая новая проблема, новый пласт жизни требуют иных образных средств. К сожалению, когда речь заходит о фильмах «Твои следы»* и «Над пустыней небо»**, приходится говорить о робости художественного поиска молодых режиссеров А. Хачатурова и Р. Батырова, Д. Салимова.

Свой первый самостоятельный фильм «Твои следы» Хачатуров и Батыров посвятили становлению человеческого характера в труде. В этой лирической драме интересен и выбор материала — работа геологов — разведчиков новых месторождений газа и стремление молодых авторов к документально точному изображению событий на строительстве газопровода Бухара — Урал. Сценарист П. Кадыров и режиссеры много ездили, долго изучали жизнь геологов, их трудовые будни.

В первой половине фильма чувствуешь склонность авторов к анализу характеров, психологии людей, отказавшихся от домашнего уюта, городских удобств и приехавших трудиться в безводную степь. Авторы не стремятся приукрашивать жизнь, быт своих героев. Появляются контуры образов Искандера, Зулейхи, Ризамата. Но постепенно фильм сворачивает на исхоженную тропу, и зрителю предлагается традиционная история с влюбленными, оказавшимися в разных концах степи, со всеми возможными в этой ситуации недоразумениями. Тем самым актерам были заранее предложены многократно использованные штампы: герои бесконечно тоскуют в раз-



«Твои следы». О. Додашева — Зулейха, Т. Режаматов—Искандер



«Твои следы»

* Сценарий П. Кадырова. Постановка Р. Батырова, А. Хачатурова. Оператор Е. Масленников. Художник Е. Пушин. Композитор И. Акбаров. Звукооператор Е. Шацкий. Редакторы Д. Булгаков, А. Мадорский. «Узбекфильм», 1964.

** Сценарий Е. Гуляковского. Постановка Д. Салимова. Оператор Х. Файзиев. Художники Э. Калантаров, Н. Рахимбаев. Композитор Ш. Каллош. Звукооператор А. Кудрашов. Редактор А. Мадорский. «Узбекфильм», 1964.

луке, чтобы восторженно утешиться при встрече. Авторы, видимо, рассчитывали, что любовная история станет сюжетной подпоркой, увлечет зрителя. На самом деле она оказалась довеском к основному конфликту, довеском, во многом обесценивающим первоначальный замысел. Вставные, во многом иллюстративные эпизоды не только подрывают веру в достоверность самого конфликта — они изолируют, по существу, события фильма от реальной действительности. Жизненную среду имитирует пассивный кинематографический фон, где-то за рамкой экрана остается жизнь, которая течет свободно, естественно, независимо от сюжетных завитков и предвзятых характеристик, к которым столь склонны сценаристы фильма. Подчас кажется, что их палитра исчерпана двумя красками—черной и, что встречается чаще, розовой. Эпизодические персонажи (а роль их немаловажна и в судьбе главных героев и в создании атмосферы фильма) предстают перед нами то закоренелыми «злодеями», разлучающими влюбленных, то благородными доброжелателями, которые заняты исключительно тем, что соединяют тоскующие друг по другу сердца. Естественно, что такое поверхностное понимание характеров обедняет картину. Дидактика заменяет художественную убедительность, образы, скорее, принимаются как схемы.

Но если в фильме «Твои следы» видно хотя бы стремление приблизиться к жизни, к ее действительным проблемам и сложностям и пусть контурно, но все же присутствуют наши современники, то в фильме Д. Салимова «Над пустыней небо» вымысел, навязчивость испытанных драматургических узлов окончательно заслонили реальность.

Фоном для извечного «треугольника» на этот раз становится пустыня. Может быть, кинематографически он и эффектен, но почти декларативная банальность конфликта — неурядицы семейной жизни и некто третий, благополучно их разрешающий,— заставляет думать, что с тем же успехом действие можно было бы перенести и в город, и в деревню, и на необитаемый остров.

Авторы пытаются по-новому оценить, разрешить старые моральные проблемы, но каноничность сюжета, примитивное понимание сложностей в человеческих отношениях сводят на нет благие порывы.

Итак, не отказываясь от исторической, историко-революционной тематики, не порывая со сложившимися традициями, узбекское кино ищет новые пласты жизненного материала, новые формы, пытается утвердить себя в жанровом многообразии.

Разумеется, нелепо было бы закрывать глаза на все, что огорчает сегодня в киноискусстве Узбекистана. Однако не стоит, пожалуй, продолжать перечень штампов и банальностей в характерах и конфликтах, с которыми нам пришлось столкнуться. Мы видим, как в чем-то авторам недостает профессионализма, как они где-то поверхностны в своем знании действительности. Но когда смотришь сегодня подряд два-три-четыре фильма с маркой Ташкентской студии, то замечаешь прежде всего стремление к поиску и в выборе темы, и в самом подходе к жизни, и в режиссерском приеме, стремление овладеть наиболее полно кинематографической формой. Оно, это стремление, еще соседствует, сосуществует с театральным наигрышем в работе актера и риторичным диалогом у сценариста, но после просмотра остается впечатление, что в узбекском кино — живая атмосфера творчества, активного, деятельного, обещающего. И в этом главный итог наших сегодняшних раздумий.

Р. РОЖДЕСТВЕНСКИЙ

За них и за себя

— О чем фильм?* О туристской поездке в Европу? А-а, как же, видали сто раз! Сладенькое море, приличные дороги, веселенькая музыка, музеи, соборы, контрасты, естественно. Знаем!..

— Нет, не знаете. Не знаете, потому что фильм совсем о другом. Хотя там есть и море, и соборы, и контрасты. Но помимо всего этого там есть мысль. Большая мысль.

Сначала ты только смотришь на бесконечную нитку дороги, еле успеваешь оценить взглядом проплывающие пейзажи, видишь играющих детей и слушаешь голос. Спокойный, неторопливый. Чувствуется, что человек очень долго ждал минуты, когда он может произнести эти слова. Ждал исполнения своей давней мечты. Человек говорит: «На этой земле двадцать лет назад погиб мой отец. И я решил проехать по тем же самым дорогам...»

Этим словам веришь сразу. Веришь, потому что в них есть необычайная личная заинтересованность.

* «Гвоздики нужны влюбленным». Авторы сценария И. Менджерицкий, А. Ниточкин. Постановка и съемка А. Ниточкина. Композитор Э. Денисов. Звукооператор В. Лещев. Редактор Б. Сарнов. «Мосфильм», 1964.

Есть суровая память. Есть мужественные размышления о жизни, о прошлом и настоящем.

Могилы, могилы, могилы. Города разные, дороги разные, люди разные, но около каждого города — маленького или большого — есть ровные ряды каменных плит и надписи на них: «Гвардии лейтенант...», «Гвардии старшина...», «Гвардии капитан...» или просто: «Неизвестный герой...», «Неизвестный герой...», «Мишка-танкист...»

Они тихо глядят сквозь время. Они глядят на сегодняшний день, на сегодняшнюю жизнь нашими глазами. Глядят и спрашивают: «Не зря ли шли мы, сжав зубы, по рычащим дорогам войны? Не зря ли мы столько вынесли, столько перетерпели? Не зря ли упали мы тогда, двадцать лет назад, на окраине неприметного городка с нерусским названием? Зря это было сделано или не зря — отвечайте, живущие!»

И живущие должны ответить. Ответить без позы и громких слов. Ответить только жизнью. Потому что мертвых нельзя обмануть громкими словами. Собственно, на этот вопрос должен ответить и фильм «Гвоздики нужны влюбленным». И он отвечает. Не всегда, не каждым кадром, но отвечает.

Сначала кинокамера служит как бы продолжением человеческого взгляда. Торопится путешественник, его глаза пытаются как можно больше увидеть, как можно больше вместить в себя. И это интересно, и это, и это. Отбор происходит тут же, на экране. Автор будто бы говорит нам: я еще сам не знаю точно, что является главным, определяющим из того, что я вижу. Судите сами... Но постепенно приходит второе зрение. Зрение мысли и сердца.

И вот в Вене австрийские студенты, закончившие институт, хоронят свои учебники. Это традиция. Нужно быть одетым во все черное. Нужно плакать. Нужно всеми силами разыгрывать глубокую скорбь и печаль. И бывшие студенты делают это почти профессионально. Хотя, конечно, им-то безумно весело. Что ж, молодые люди шутят. Играют молодые люди. Пусть. Ведь те ребята, памятник которым — бронзовый солдат в советской форме — стоит в центре Вены, тоже умели и шутить и смеяться. Они не в обиде на австрийских студентов. Они только очень хотят, чтобы символические похороны учебников не превратились в нечто другое. Ведь история помнит времена, когда на площадях известных городов горели костры из книг. Не символические — отнюдь! А вокруг стояли сытые молодчики и хохотали, видя, как корчится в огне история Человечества...

Другая традиция. Летом после окончания школы молодые москвичи приходят на Красную площадь. Они смеются, они танцуют. Конечно, жалко расставаться со школой, но время пришло. И летит в Москву-реку традиционная бутылка из-под шампанского — пусть плывет она далеко-далеко, пусть там далеко-далеко знают, что новые люди в жизнь вышли, молодые, счастливые, влюбленные люди.

А уж влюбленные-то, конечно, есть в каждом городе. Они идут, обнявшись, по набережным Москвы-реки, Дуная, Влтавы, Сены. И несмотря на то что вокруг них бурлит жизнь, их все равно только двое. Двое в этом городе. Двое в целом мире. Для них и прошлого нет и настоящего нет — только будущее для них. Пусть. Молодые ребята, которые лежат в земле, тоже умели любить. Они все понимают. Они счастливы, что жизнь продолжается.

А в Марселе на плитах набережной художник рисует портрет девушки. Грустный, будто песня расставания. С большими, почти иконными глазами. Идет дождь. Капли прыгают по крышам домов, капли вплетаются в девичьи волосы, закипают в ее чуть испуганных глазах. Плачет девушка. А дождь все сильнее, все откровеннее. И вот портрет тает, девушка растворяется, исчезает, уходит. Может быть, она не дождалась своего счастья? Может быть, она завтра вернется? Кто знает?..

Париж. И каждое утро на одной из улиц ложатся на тротуар маленькие красные цветы. Гвоздики. Капельками крови горят они под ногами прохожих. Это тоже традиция. На этом месте оасовцы убили молодого парня. Убили человека. Его мысли убили, его будущую любовь убили, убили его смех. Но Париж помнит о нем. Помнит. Он тоже погиб на большой войне с фашизмом. Потому что ОАС — это фашизм. Такие надписи еще и сейчас появляются на стенах домов во Франции.

Фильм я видел всего один раз и запомнил его почти покадрово. Его хочется запомнить. Хотя он мог быть лучше. Намного лучше. Не знаю почему, но автор фильма как-то начисто забыл то, о чем он говорил в начале картины. Забыл свои же собственные слова: «На этой земле двадцать лет назад погиб мой отец. И я решил проехать по тем же самым дорогам...»

Вся вторая часть фильма — торопливый и в то же время необыкновенно затянутый пересказ уже виденного, уже знакомого. И в общем-то вполне логично, что здесь актер, читающий дикторский текст (Л. Хмара), снова стал очень знакомым, бархатисто-холодноватым. Торопится он, торопится автор, торопится зритель. И это очень жалко. Очень.

Молодые ребята, лежащие в земле, все время спрашивают нас: «Так ли вы живете? Так ли вы работаете?» И каждую свою работу, каждый шаг свой мы проверяем их памятью, их жизнью. Нужно жить и работать за них и за себя.





«ГВОЗДИКИ
НУЖНЫ
ВЛЮБЛЕННЫМ»







А. АСАРКАН

«Майя Плисецкая»

Фильм о Майе Плисецкой появился вслед за фильмом Л. Кристи об Улановой, как и сама Плисецкая пришла — в глазах всего мира — на смену Галине Улановой. Но, увы, вряд ли мы теперь дождемся фильмов о Семеновой, Вечесловой, Ермолаеве — время упущено. Пусть это будет уроком; хорошо бы уже теперь, заранее, присматриваться к молодым балеринам и танцовщикам, пытаясь предугадать, о ком из них «придется» выпускать фильм, и делая с этим расчетом какие-то съемки впрок.

Собственно, этот фильм в значительной степени опирается именно на такие вот «заготовки» оператора А. Хавчина, терпеливо в течение многих лет снимающего балетные спектакли и вообще жизнь балета. Мало того что накапливается ценнейший материал — сам оператор стал при этом выдающимся знатоком своих «объектов», а фильм, созданный на основе его съемок, обладает органичной цельностью, разнохарактерные сюжеты и мотивы объединены индивидуальностью запечатлевшего их мастера.

Документальность фильмов об искусстве актера (которому мы так часто сулим бессмертие, а оно умирает вместе с актером) совсем особая. Ведь не в том дело, что на смену одному артисту приходит другой; меняется манера игры в целом, и поэтому пристальное кинонаблюдение, если его вести регулярно, не только проинформирует потомков о той или иной знаменитости, но и поможет сохранить школу. А когда речь идет о балете — то и хореографию. Создателями фильма о Майе Плисецкой * как раз и руководила не только любовь к творчеству замечательной артистки, но и сознание этой ответственности перед будущими зрителями. Снимая свой фильм в 1964 году, авторы постарались растянуть «время действия» как можно шире. В кадрах, запечатлевших безвестных еще девочек на уроке в хореографическом училище Большого театра, они опознали 14-летнюю Плисецкую и так умело обратили на нее наше внимание, что почудилось, будто мы действительно провидим в этой девочке нынешнюю «звезду» балета.

Вообще документальные съемки уроков и репетиций производят в этом фильме наибольшее впечатление. За кадром произносятся довольно обычные, стертые слова о тяжелом повседневном труде балетного артиста, все это сто раз слышано и читано; зато сам этот труд воспроизведен так, что видны и его обыденность для артистов и его новизна для посторонних (камера смотрит нашими глазами, хотя знает больше нас). Самостоятельная художественная функция документального фильма проявляется здесь с полной наглядностью. Специальная (ускоренная) съемка на уроке с Асафом Мессерером вводится в тот момент, когда действительно хочется рассмотреть движения Плисецкой поподробнее, не то что в некоторых других (в частности, спортивных) фильмах, где подобная съемка оказывается лишь приятной киноэкзотикой.

Среди синхронных эпизодов необычайно хорошо получилась репетиция с Мариной Семеновой, потому что Семенова была занята своим делом с такой абсолютной достоверностью, какая очень редко достигается при подобных съемках. Обычно ограничиваются «похожестью», и присутствие кинокамеры скрыть не удается.

Но главное в фильме, разумеется, танцы Майи Плисецкой — танцы на сцене, участие в балетных спектаклях. В документальной ленте они не «говорят сами за себя», как в театральном зале; в кино легче приукрасить плохой танец, чем передать очарование хорошего. В игровом кино находят (или не находят) собственные художественные приемы, чтобы сценический танец зажил новой жизнью. Режиссер и оператор фильма о Плисецкой сделали мак-

А. Хавчин, В. Катанян и Майя Плисецкая в Центральном Доме кино после вручения диплома, полученного за фильм на Международном фестивале в Бергамо



* «Майя Плисецкая». Автор сценария В. Комиссаржевский. Режиссер В. Катанян. Оператор А. Хавчин. ЦСДФ, 1964.

симум возможного, стремясь сохранить цельность хореографического рисунка, не отбирая один только «особо выразительные моменты» — но так, чтобы было ясно, «в чем сила». Танец царит на экране, и от номера к номеру через него раскрывается образ танцовщицы. Уже в «Лауренсии», то есть в середине фильма, мы знаем, что танцует знакомая и ставшая (по ходу фильма) близкой нам балерина, и, можно сказать, переживаем за нее. Что можно было сделать еще? Восстановить неповторимые впечатления настоящего балетного вечера в театре? В рамках документального кино это мог бы сделать только текст.

Но текст этого не делает. В нем много интересной деловой информации и гораздо меньше (не по количеству, а по качеству) информации эмоциональной. «Всегда разная и всегда одна» — это главное, что сказано о Плисецкой в дикторском тексте; можно было бы и не говорить. «Джульетта — это знамя»... «Слушая эту музыку, ей казалось, что она ясно видит...» — все это иной интонационный строй, все это не для Плисецкой и не для такого фильма о ней, который мы видели.

Экспрессивный танец Плисецкой масштабен. Это, так сказать, широкоформатный и панорамный танец. Ценность нового фильма — что он какой-то просторный, много в себя вмещающий, сделанный с размахом, свойственным искусству выдающейся балерины. Это, собственно, и воссоздает неповторимость Плисецкой и ее своеобразие, и в этом смысле интонация фильма является его главным художественным достоинством. Благодаря точности интонации показ танцев на документальном экране стал не только «информационным». Главная трудность преодолена с успехом, который еще предстоит изучить.

Там, где фильм пытается абстрактно говорить (к счастью, преимущественно словами, а не изображением) о «поэзии танца», — там он ординарен. Там же, где передается индивидуальная поэзия Плисецкой, работа авторов становится по-настоящему творческой и в самом деле воспитывает любовь к балету и понимание его. Замечательное «интервью о руках» (синхронная съемка) — самая впечатляющая находка в этом отношении, но не единственная и, в сущности, не главная. Успех фильма определился там, где был найден изобразительный эквивалент танцевальному стилю Плисецкой. Чего не хватает — это особо размашистого и виртуозного финала, который был бы подобен блестящей коде. Но впечатление от лучших эпизодов фильма настолько устойчиво, что это впечатление вы и уносите с собой из кинозала.







Майя Плисецкая на сцене и дома

Г. ГУРЕВИЧ

Как показать планету и ее загадки?

Я вижу два глобуса — один с привычными очертаниями Америки, второй — поменьше, разрисованный незнакомыми узорами красноватых материков, зеленоватых морей. Шарики катятся по криволинейным трассам. Ученые у телескопа, ученые в лаборатории, ученые на склонах гор. И космический корабль в финале, звезды плывут ему навстречу. И вот уже зажигается свет в зале. Со вздохом возвращаюсь на Землю. Всего две части в космосе. Научно-популярный фильм «Планета загадок»*.

Речь шла о вещах известных, давно читанных. Не могу поэтому написать, что я потрясен, подавлен и взволнован. Смотрел профессионально: как выглядит в кино то, о чем читал не раз. И потом, за письменным столом, стараясь сохранить бесстрастную объективность, педантично заполняю лист: слева достоинства, справа — недостатки.

Достоинство: логичность повествования; одно вытекает из другого. Вот что мы знаем о Марсе: размеры, орбита, пятна, каналы. Начнем со светлых пятен. Мысли ученых, опыты, подтверждающие их мнения. Так построен фильм. Нигде не заставляют зрителя перескакивать с предмета на предмет.

Достоинство: лаконичность (например, загадка каналов: уж как бы хотелось пересказать все предположения — научно-фантастические и просто фантастические). Но на экране один кадр: на перекрестки каналов наплывают изображения дивного города. Все ясно.

Достоинство: убедительность, наглядность. Умело и тактично создатели фильма используют выразительные средства кино. Есть и документальные съемки, и макеты, и мультипликация. (Как литератор не могу не позавидовать. Столько слов, зыбких, многозначных, не связанных жестко со зрительными образами, придумываешь, чтобы объяснить, например, что такое великое противостояние. «Представьте себе два обруча на одной оси. Один — поменьше— почти совсем круглый, второй — побольше — неровный, как бы помятый, сплюснутый и надет эксцентрично, со сдвигом в одну сторону. И вот по тем обручам катятся...» А в кино так просто: дана мультипликация. Поглядите: вот такая форма у орбит, так ходят по ним планеты, здесь до Марса дальше всего, а здесь — ближе всего. Наглядно, ясно, коротко!)

Ну как не помечтать о тех временах, когда школьники, вместо того чтобы напрягать воображение, силясь по описаниям учебника представить себе то, что они не видели и не представляют, будут получать киноуроки по геометрии, физике, астрономии, технике... К сожалению, все это в перспективе, пока что нет экранов в каждом классе и нет установок в каждой школе и даже нет районных учебных кино, куда классы могли приходить бы по очереди, и фильмов нет в достаточном количестве. Пока что речь идет об одной из первых попыток даже не учебного, пока еще научно-популярного фильма «Планета загадок».

Справа записываю недостатки. Недостатки проще всего отмечать по принципу «в фильме не сказано». В фильме «Планета загадок», посвященном Марсу, тоже не сказано:

о древних пастухах, находивших в степях дорогу по звездам и открывших светила ненадежные, непостоянные, блуждающие, планету Марс в том числе;

о том, что римляне посвятили эту красноватую планету кровавому богу войны Марсу, а средневековые астрологи уверяли, что Марс управляет вторниками, железом, войнами, темницами, браками и ненавистью, а также убийцами и медиками, и вообще людьми рыжими, сварливыми и необузданными;

что внимательно изучая движения Марса на небе, астрологи подготовили свою гибель, рождение научной астрономии и Коперника, что именно многолетние наблюдения над перемещением Марса по небу позволили Кеплеру вывести свои законы движения планет.

Не сказано еще о будущих путешествиях на Марс, о трассах космических кораблей, длительности полета, о том принципиально новом, что внесут в космонавтику многомесячные путешествия.

Не сказано о том, что даст человечеству высадка на Марс.

Не сказано... Не сказано...

Но тут я хватаю себя за руку. Стоп!

Стоп!

Можно перечислить этих самых «не сказано» на полдюжины полнометражных киномонографий. А в фильме «Планета загадок» две части. Волей-неволей создателям фильма приходилось отбирать материал, большую часть отбрасывая.

Правильно ли они отобрали? Думается, правильно. Попробуем представить себя на их месте.

Стоит задача: сделать научно-популярный фильм о Марсе. Практически — первый. Предыдущий снимался лет пятнадцать назад.

---

* Сценарий В. Пекелиса. Режиссер М. Кауфман. Операторы А. Ульянов, М. Кауфман. Текст А. Вольфсона. Редактор Г. Фрадкин. - «Моснаучфильм», 1964.

Начинать с ранней истории? Но все, что сказано о пастухах, римлянах, астрологах и Кеплере, имеет отношение не столько к Марсу, сколько к теме «Строение Солнечной системы».

То же относится к будущему Марса. Это часть программы использования космоса для человека. Ее бы надо изобразить в особом фильме, скажем, «Цели звездоплавания» по Циолковскому, с поправками, которые внесла наука в эти цели за последние десятилетия.

Полет к Марсу — тема скорее астронавтическая, там больше о невесомости, о снабжении путешественников, о круговороте вещества на ракете. Фантастика на Марсе — тема литературоведческая, а художественная литература не всегда имеет отношение к популяризации науки. Ведь и в «Аэлите» и у Богданова природа Марса не соответствует астрономическим наблюдениям, современным представлениям ученых.

С чего же начинать?

Авторы начинали с самых современных представлений: что мы знаем о Марсе сегодня, о чем спорим сегодня?

И это сделано верно.

Далее — о сюжете. Всегда хочется, чтобы материал был изложен интересно, по-новому, ушел от стандартной лекции, как-то оживлен был бы занимательным сюжетом.

Только не следует это оживление превращать в обязательный стандарт, натужно придумывать не всегда уместный «оживляж».

К счастью, авторы «Планеты загадок» отказались от искусственных наклеек. Нет у них слушателей, опаздывающих на лекции, нет девушек, которым любимые рассказывают про Марс, водя пальцем по звездному небу. Не нужны эти надуманные истории. У научно-популярного фильма есть естественные сюжеты:

судьбы открывателей,

история узнавания, личная или общечеловеческая,

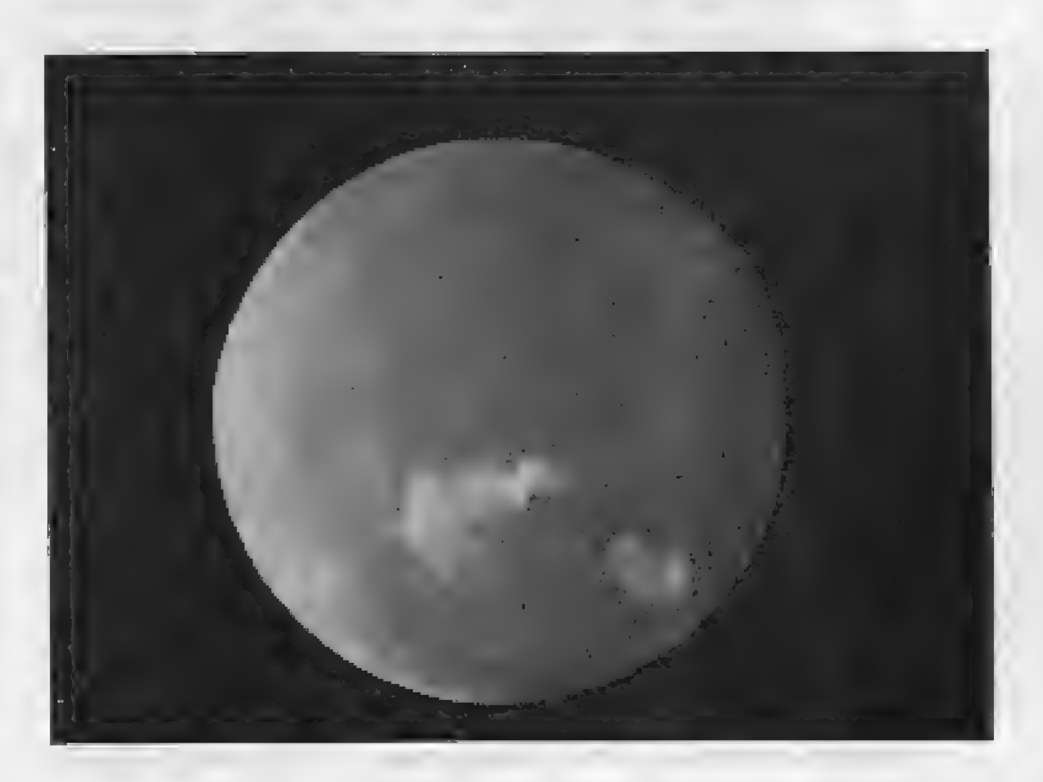
дискуссия о непонятном...

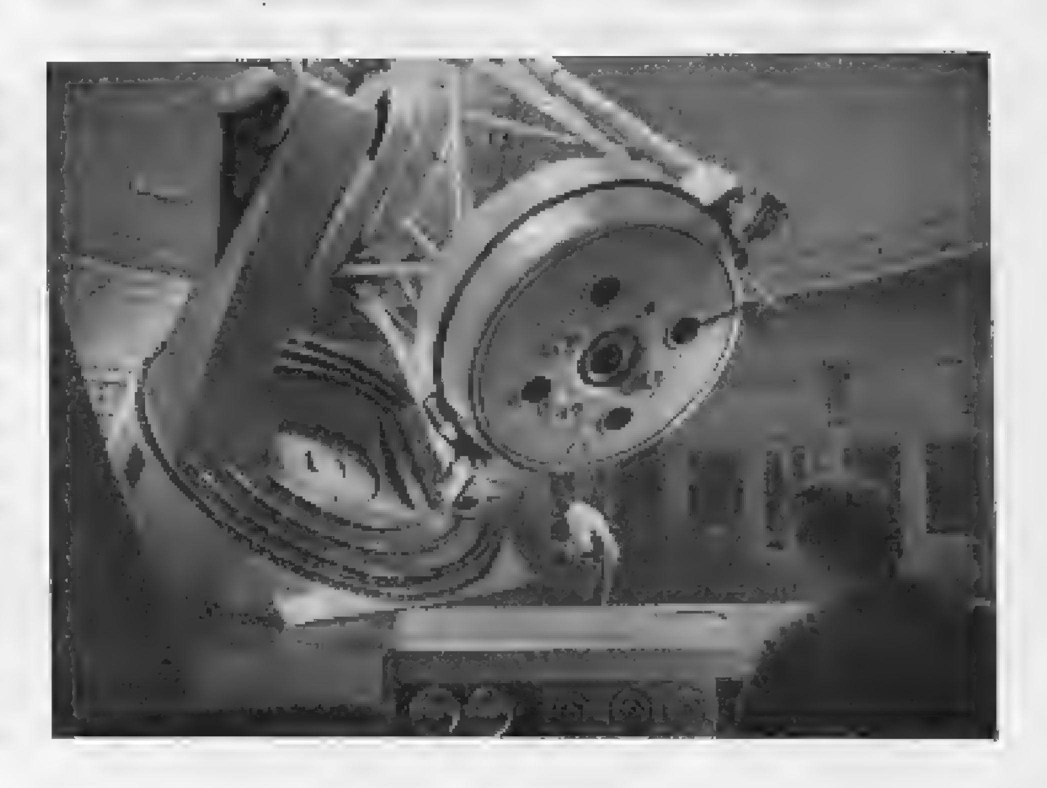
Судьбы ученых? Напрашивался такой сюжет. Промелькнули на экране портреты Скиапарелли, Лоуэлла, кадры, где были сняты советские ученые Н. Барабашев, Н. Козырев, Г. Тихов. Героем киноочерка мог стать любой из них.

Мог бы... но в данном случае — не мог.

Не мог, потому что каждый из них сделал только одно или несколько открытий на Марсе... Соединить обзорную лекцию с биографией одного человека было бы несправедливо. Все, что мы знаем о Марсе, добыто многими поколениями.







«Планета загадок»

Так, может быть, стоило сплести описание с историей, показать на экране биографию общечеловеческой мысли?

Сознаюсь, мне самому давно уже хочется написать книгу (или сценарий) с историей мысли. Не биографию гения, а именно биографию гениального достижения, сложенного людьми коллективно, подобно тому как воины древнего царя сложили холм, принеся каждый по горсти земли.

Но можно ли было в данном случае к каждому факту присоединить историю его находки. Две части! Египтяне, римляне, эпоха Возрождения, XIX век. Англичане, американцы, русские! Не получилась ли бы история костюмов, некий парад-маскарад вместо астрономии?

Третий вариант — спор о непонятном. Он и был избран. Опять правильно!

Спор, подкрепленный доказательствами, — самое удачное в фильме «Планета загадок». Показан он с максимальной кинематографической убедительностью.

Что такое марсианские облака? Профессор Барабашев считает, что это пылевые бури. Вот лабораторный опыт, вот так вихрится песок. Похоже на то, что вы видели на экране? Очень. Спор исчерпан.

Из чего состоят полярные шапки Марса? Есть два мнения. Одни говорят: «из воды», другие: «из углекислого газа». На экране — опыт: на песке тает сухой лед, потом обычный. После сухого льда остаются сухие ямки, после водяного — мокрое темное пятно. Но при таянии шапок на Марсе виден (на экране это было показано) темный ободок. Все ясно, спор исчерпан.

К сожалению, не везде удалось достигнуть такой лаконичной убедительности. В одном из споров факты подменены дикторским текстом: «Но ученые доказали, что все это ненаучно». В подтверждение показан журнал с раскрытой статьей. Статью эту я (зритель) разобрать не могу. Я уже избалован, я привык к наглядным доказательствам, а тут мне предлагают принять чье-то мнение на веру. Неужели из той статьи нельзя было извлечь ни одного наглядного доказательства?

В том же споре (о возможности разумной жизни на Марсе) почему-то не упомянута (тут надо бы упомянуть!) заманчивая гипотеза известного ученого астронома И. Шкловского о том, что спутники Марса, если их движение измерено правильно, могут быть полыми, то есть искусственными.

Дальше опять доказательно: полосы поглощения хлорофилла отсутствуют у высокогорных растений, необычайная цепкость жизни на земле, микроорганизмы в пробе воздуха с высоты семнадцати километров. Это все показано. В финале перспектива: корабли выходят в космическое пространство.

Подведем итоги. «Планета загадок» — фильм добротный и наглядный. Неподготовленному зрителю он расскажет основное о Марсе.

Можно было бы и закончить на том рецензию. Но, будучи литератором, не могу удержаться от сопоставления с литературой.

Возможно ли взять сценарий «Планеты загадок» и поместить его в качестве статьи в каком-либо популярном журнале?

Нет, не подойдет.

И препятствие тут не в пресловутой специфике и не в качестве, а в количестве.

Тема Марса для научно-популярного кино — открытие: лет пятнадцать не было подобных фильмов. Потому и надо было начинать с самых-самых основ, как это и сделано совершенно правильно в «Планете загадок». В любом же журнале толкуется о Марсе несколько раз в году; о размерах, орбите и температуре читатель знает давно. Ему надо давать материал уже и глубже: отдельные проблемы марсоведения, новейшие открытия на Марсе, новые доводы, новые мнения ученых... а иногда и не ученых-популяризаторов. В литературе есть такие опытные, много лет работающие люди (например, Д. Данин в физике, Л. Теплов и В. Пекелис в кибернетике, ныне покойный О. Писаржевский в химии и биологии), у которых сложилось свое компетентное мнение. Естественно, самостоятельности не может быть у режиссера-универсала, снимающего фильмы о любой науке и любом искусстве, встречающегося с с астрономией два-три раза в жизни. Он специалист только в вопросе «как выразить, как изобразить?». Отсюда досадное проскальзывание по поверхности: «но ученые доказали...» — и страница журнала в качестве доказательства.

Но все это детская болезнь. Она пройдет, когда на экране появятся вслед за «Планетой загадок» другие фильмы такого рода. Такого рода, но не подобные. «Планета загадок» — одна из первых ласточек. Но «первая» это не значит — эталон. В лучшем случае, образец для первых ласточек. Первый фильм должен быть обзорным. Второй, третий, четвертый обзорными быть не могут. Подобно статьям, последующие будут идти в глубину, но брать темы локальнее. И тогда появятся на экране все варианты, которые я перечислял выше, чтобы отвергнуть их на первый раз и предложить тем, кто собирается продолжать нужную и полезную работу популяризации науки.



За круглым столом — телевизионисты

За нашим «круглым столом» встречались люди самых разных кинематографических профессий — драматурги, актеры, режиссеры, кинодокументалисты, критики, редакторы киностудий страны.

Как назвать участников нашей новой встречи? Среди них — драматурги, режиссеры, редакторы телевизионных студий Москвы, Ленинграда, Киева, Харькова, Таллина, Перми, Риги и многих других городов. Назовем их так — телевизионисты. Может быть, новое слово еще не вошло в жизнь, потому что не определились, не устоялись и новое понятие, новая профессия в искусстве. Но ведь, строго говоря, профессию эту считать новой уже нельзя: она существует у нас 25 лет — срок немалый. Пора всерьез осмысливать и обобщать те теоретические проблемы, которые выдвинула ее богатая практика.

Мы просим наших собеседников рассказать о творческих исканиях и прежде всего вместе подумать, что же представляет собой телевизионное искусство. В чем его особенности и, следовательно, преимущества перед другими искусствами — театром, кинематографом? Пора отыскать и определить законы телевизионного искусства, их отличие от законов театра, кино, эстрады. Понять, что можно наследовать от них и что для телевидения не органично.

Итак, «за круглым столом» редакторы, режиссеры, сценаристы телестудий страны, члены редакционной коллегии и сотрудники редакции нашего журнала.

ЧТО ЖЕ ТАКОЕ ТЕЛЕФИЛЬМ?

Разговор начал сценарист И. БЕЛЯЕВ (Москва). Он повел речь о природе документального телевизионного фильма. Признав книгу В. Саппака «Телевидение и мы» ценнейшим подспорьем в теории и практике сегодняшнего телевидения, И. Беляев тем не менее поспорил с утверждением автора книги, что в телевидении интереснее всего живая передача.

— Тут заложена лишь частичная правда,— сказал он.— Основы телевидения, в моем представлении, это почти только телефильмы; но суть дела в том, что телефильм должен строиться по законам телерепортажа, зрителю и в голову не должно прийти, что он видит пленку.

Для достижения этой цели существует целый ряд искусных приемов. В нашем искусстве, я убежден в этом, первостепенно важен прием, который я на-



И. БЕЛЯЕВ: Не надо «вылизывать» кадр



звал бы «активной небрежностью». Мы не должны «вылизывать» кадр, надо, чтобы зритель постоянно ощущал передачу как «трансляцию жизни». В этом смысле удачны принципы, по которым построен фильм С. В. Образцова «Удивительное рядом». Здесь, на мой взгляд, многое по-настоящему телевизионно*. Это, я бы сказал, фильм не столько кинематографический, сколько телевизионно-документальный, и вот почему. В кино принято иллюстрировать фильм дикторским текстом, а телевидение требует к о м м е н т а т о р а — человека, который одновременно со зрителем знакомится с материалом, но более зрителя осведомлен. С комментаторским текстом выступает в фильме сам его автор — Сергей Образцов.

Основной принцип телевидения, по моему глубокому убеждению, это давно умерший на театральной сцене классицистский принцип трех единств — времени, места и действия. Ведь в основе этого театрального закона было стремление свести на нет условность действия, сделать искусство театра безусловным. Так вот я убежден, что как раз телевидение есть самое безусловное из всех искусств. Почему? Потому что телевидение — это живая передача: экранные 30 минут должны соответствовать 30 минутам по эту сторону экрана.

Кинематограф не терпит условностей театра, ему противопоказан театральный грим, на экране невозможны декорации, написанные на холсте, и т. п. Но кинематограф приучил зрителей к целому ряду своих условностей (например, нам понятен язык монтажа, а в нем есть свои условности). В телевидении нам важно убедить зрителя в том, что он видит подлинную жизнь, но видит с помощью техники XX века. К этому направлены все компоненты передачи, к этому стремятся все участники творческого процесса.

В кино режиссер и оператор мыслят кадрами, которые они выстроили заранее — на бумаге, быть может; они видят событие, уже заключенное в рамку экрана. В этом их профессиональное ви́дение. На телевидении это противопоказано. Телевизионист должен видеть — точнее, предвидеть — событие в целом, а не ленту заранее «выстроенных» и срепетированных кадров, он должен видеть мир, как он есть. Поэтому меня радует «неорганизованный» кадр, в котором на первом плане мы, допустим, видим полголовы, меня радуют дрожание, переброска камеры, переброска оптики — этакий своеобразный «брак». Я сейчас, работая над документальным телефильмом, иногда специально создаю этот «брак», чтобы у зрителя возникло впечатление подлинного репортажа.

Я называю этот свой прием «поисками телеправды». Чем отличается она от «киноправды»? Большей, чем в кино, безусловностью. Вероятно, телевидение станет когда-нибудь условным, и тогда оно станет искусством в полном смысле. Пока же оно еще стоит на грани информации и искусства. А коль скоро это так, события фильма, будь то документальная или художественная лента, должны преподноситься зрителю как сиюминутная правда жизни.

Кстати, о некоторых особенностях другого — игрового — телефильма. Такая лента на телевидении тоже должна строиться по законам живой передачи — и в сценарии, и в режиссуре, и в актерском искусстве, и в приемах оператора. Я совершенно согласен с С. А. Герасимовым, который на встрече с работниками телевидения, собравшимися на всесоюзный семинар, говорил, что для телевидения органичен актер-импровизатор, что чем меньше мы будем чувствовать подготовку актерского выступления, тем более для нас будет впечатляющим то, что происходит на экране.

Скажем прямо — экранизации спектаклей, так, как они делаются сейчас, никого удовлетворить не могут. В них обычно нарушается связь между днем сегодняшним и

* Заметим, работники телевидения с абсолютной убежденностью говорят — «это телевизионно» или «это нетелевизионно». Если попросить их расшифровать термин «телевизионно», они обычно отвечают: «Ну, это как бы импровизационно, сиюминутно», «Телезритель как бы видит событие, совершающееся сейчас, сию минуту» и т. п. Таким образом, употребление участниками «круглого стола» этого термина всякий раз подразумевает некое общепринятое, но отнюдь не точно очерченное понятие.

временем действия — все говорит о том, что там, на телеэкране, события происходят «в прошедшем времени», тогда как в театре зритель смотрит действие «в настоящем времени», «сейчас». На таком телевизионном спектакле нет публики в театральном смысле, ее нам не показывают. В театре я вижу не только, скажем, спектакль «Мертвые души», но и моих соседей — публику сегодняшнюю, которая смотрит его и «сопереживает».

Другими словами, я хочу сказать, что телезрелище, каково бы оно ни было, всегда должно происходить сегодня, сейчас.

В этом я вижу главную особенность телевидения, в этом его будущее.



С. ЗЕЛИКИН: Необходим лирический герой!

С. ЗЕЛИКИН, сценарист и режиссер Харьковской студии телевидения, специализировался на документальном телефильме. Он выпустил на маленький экран превосходный фильм о молодом городе химиков Северодонецке (к этому фильму — он называется «По законам нашего завтра» — мы еще вернемся на страницах нашего журнала). С. Зеликин полемизирует с И. Беляевым.

— Сиюминутность, достоверность нельзя создать «смазанным затылком», дрожанием камеры, — говорит он. — Этот прием — все равно подделка, как подделкой выглядит «интим» на «Огоньках», где все «как будто» пьют кофе, усевшись за столиками. Эта примитивная выдумка никак не создает желаемого «эффекта присутствия». Я хочу сказать, что правду, подлинность не создашь внешними приемами, ее следует искать в другом.

С моей точки зрения, искусство телевидения индивидуально: зритель смотрит на маленький экран у себя дома, общаясь с авторами фильма, так сказать, с глазу на глаз. И потому можно утверждать, что главное в телефильме — во всяком случае документальном — это личность его создателей, их гражданская позиция. Почему всем нам нравится фильм «Удивительное рядом»? Потому что мы является соучастниками раздумий С. Образцова, а не просто зрителями событий, которые происходят на экране. Мы активно становимся на позицию автора, который страстно воюет с равнодушием к природе, к тому, что нас окружает. Здесь важно, что С. Образцов очень точно и резко определил и указал нам своего противника — равнодушие.

Для того чтобы восполнить недостатки зрелищного порядка, которые присущи телевидению (маленький экран и т. п.), следует делать фильмы более тонко, более умно; мы должны делать фильмы — исследования жизни, фильмы-размышления. В них мы должны обращаться к проблемам, которые еще не решены нашим обществом, над решением которых все мы — и авторы и зрители — раздумываем. В этом и проявится настоящая гражданственность художника, выявится его личность, только так станет он настоящим помощником партии, даже если не всегда сможет предложить немедленное решение.

На мой взгляд, вовсе не обязательно стремиться сделать телезрителей соучастниками события. Не меньшая, а может, и большая польза будет, если они станут соучастниками размышлений автора. В этом случае они, скорее, станут его единомышленниками.

Важно, чтобы в фильме раскрывалось авторское отношение к событиям. В телевизионном документальном фильме должен быть своеобразный лирический герой, который существовал бы за каждым кадром. Зрителя надо увлечь авторской мыслью, надо заставить его следить за развитием ее в фильме и ждать, чем разрешится она. Если этого нет — фильм не может стать явлением искусства.



В. НЕДОЛУШКО: Настоящее телевидение не знает условностей

Тезис И. Беляева о безусловности телевизионного искусства поддержал главный режиссер Куйбышевской студии телевидения В. НЕДОЛУШКО.

— Телевидение не терпит никаких условностей, и только на такой основе может рождаться это искусство. Оно импровизационно в самом широком смысле этого слова, импровизационно во всех жанрах — будь то телефильм, журнал, детская передача, не говоря уже о живом репортаже. Благодаря характеру импровизации на редкость телевизионен уже упоминавшийся здесь фильм С. Образцова «Удивительное рядом» («Удивительно, кстати, что он не предназначен для телевидения»,— заметил С. Образцов). Успех С. С. Смирнова, Ираклия Андроникова у телезрителей основан на том, что они точно ухватили природу телевизионного искусства. С моей точки зрения, во всех телефильмах, как бы различны ни были их жанры, темы, сюжеты, есть что-то единое. Задача теоретиков — определить точно эти признаки. Мы, практики, пока еще только нащупываем их, но одно мы знаем уже точно: правда — вот основа всего: и сценария, и режиссуры, и актерского исполнения. Пусть эта истина не покажется тривиальной — ведь правда есть основа всякого реалистического искусства, но у телевидения понятие правды подразумевает (в отличие от театра и кино) отсутствие какой-либо условности.

В телевидении на первый план должно выйти глубокое и неторопливое исследование человека. Именно неторопливое, в отличие от кино, где очень существенна разница между экранным и реальным временем, где процесс исследования может идти очень быстро и иными, чем на телевидении, средствами. В своих работах в любом жанре я всегда помню о зрителе, который сидит перед телевизором, и стремлюсь постепенно завладеть его вниманием ко всему, что он видит на экране.

Кинокритик Я. ВАРШАВСКИЙ:

— Участники нашей встречи много говорят об условности, так много, что можно подумать: телевизионное искусство начинается там, где кончается условность. Но ведь когда родилась художественная кинематография, стали говорить: «Вот наконец искусство без условностей». Многие кинотеоретики утверждают это до сих пор, а ведь все чисто кинематографические образные средства — будь то монтаж, или разбивка на планы, или ракурсная съемка и многое другое — это новые условности. Так и движется искусство — отбрасывает одни условности, вырабатывает другие. Иначе и быть не может — оно отражает жизнь, и в отражении уже заключена условность.

Если бы мы с вами всерьез поверили, что телевизионное искусство «безусловно», мы обезоружили бы телевидение, отказались от бесчисленных его творческих возможностей, свели бы «телевизионность» к плоской репортажности, и только. Ведь и «импровизация», которая отмечается как успех на телевидении Сергея Образцова, или Ираклия Андроникова, или Сергея Смирнова,— это до известной степени умелая, талантливая игра в импровизацию, при жесточайшей требовательности к себе и остром художественном самоконтроле. На радио рассказывают, как один из этих превосходных мастеров импровизировал в студии. Он в самом деле импровизировал перед магнитофоном, и много раз, но потом тщательно отбирал по кусочкам самые живые, самые удавшиеся места импровизации. Она тонко сочеталась с «саморежиссурой», если так можно выразиться.

И фильм Сергея Образцова «Удивительное рядом» действительно превосходный,— журнал «Искусство кино» с радостью представил его в прошлом году телезрителям,— полон своих условностей. Наивно было бы думать, что он создан чистой

авторской, режиссерской, актерской и операторской импровизацией. Нет, импровизацией здесь опять-таки великолепно руководит «саморежиссура».

Условность искусству не вредит и вредить не может; дело лишь в том, чтобы кинематографическая условность не была бы повторением театральной — тогда она невыносима! — а телевизионная условность не повторяла бы целиком кинематографическую.

Кино оказалось более многожанровым искусством, чем театр, а телевидение окажется — мы в этом скоро убедимся — более многожанровым, чем кино. Уже сегодня мы видим на голубом экране и телепьесу и телефильм. У них есть свои особенности — по сравнению с театральной пьесой или кинофильмом. Сильное впечатление производит, например, ленинградский телефильм «Кюхля» А. Белинского — режиссер превосходно ограничил себя самым необходимым на экране, отказался от антуража, принятого в кино для общих планов, дал возможность превосходному актеру Сергею Юрскому превратить экран в чувствительнейшее зеркало души его героя. Тот же режиссер в телеспектакле «Чайка» вместе с актерами Ю. Толубеевым, И. Саввиной, Н. Ольхиной, В. Медведевым и другими удачно переводит театральную пьесу на язык телевидения.

Но возникают новые и новые формы телевидения, в которых складываются иные способы строить образ. Мы уже видели передачи, заставляющие верить в это. Таковы, например, лучшие из передач «Эстафеты новостей», «КВН».

Новое искусство — это всегда новая образность.

Можно было бы назвать «Эстафету новостей» тележурналистикой. Но здесь иногда возникают признаки чего-то большего, чем журналистика. Вспомним выступления жены и сына Федора Полетаева. Мы не только познакомились с людьми, заслуживающими всенародного уважения,— на экранах возникли сильные, характерные общенародные черты... Когда участники передач — при хорошей сценарной и режиссерской подготовке — действуют свободно, «от себя», искренне, по-человечески полноценно, тогда мы не только получаем информацию о тех или иных интересных людях — на экране возникают образы наших современников, и они несут зрителю нравственное удовлетворение и эстетическое волнение.

В нескольких лучших передачах «КВН» (не зарежиссированных, но хорошо «заведенных» режиссером и ведущим) мы видели, как всесторонне развитые молодые люди превосходно решали «умственные» задачи и тут же непринужденно, со студенческой легкостью, переходили, скажем, на шуточные спортивные соревнования; тогда возникал образ молодой советской интеллигенции, уверенной в себе, но воспитанной и скромной, остроумной, но не развязной. У каждого своя повадка, и как много в то же время общих родовых, типических черт...

Такого способа строить образ не знают ни театр, ни кинематограф — здесь «телевизионность» выглядит как начало нового, и в это новое врастают традиции, идущие из юношеской игры и других подпочвенных источников; есть здесь и сцена, и экран, и элементы драматургии и режиссуры, но соединяются они по-новому.



Но это лишь начало. Телевидение — еще в младенческом, почти «люмьеровском» возрасте. Наверно, уже сегодня здесь, среди нас, присутствуют и размышляют о завтрашних передачах люди, которые станут большими художниками телевидения. Так стал кинематограф подлинным искусством в 20-е годы. Большое искусство создают большие художники — иначе не бывает.

•

В беседе принимает участие С. ОБРАЗЦОВ. Он бросает реплику о том, что условность — понятие весьма условное, а сам термин «условность» ничего не определяет. Важно лишь, чтобы на экране показывали, а не изображали.



И. МУРАВЬЕВА: Нет, телевидению свойственна и условность

Член редколлегии журнала критик А. НОВОГРУДСКИЙ говорит:

— В наших разговорах об условности и правде есть известные противоречия. Обратимся к примеру того же фильма С. Образцова. Мне как зрителю интересно посмотреть на лес глазами Образцова. И автор заставляет выйти из, так сказать, обычного, «среднего» восприятия леса. Выступавшие назвали этот фильм «телевизионным», а «телевизионность» определяли как показ жизни такой, как она есть — без рамок, без «выстроенных» кадров. Но ведь автор, беря в рамку, допустим, воробья, заставляет меня смотреть на него. В этом уже есть избирательность. Так возникают и пресловутые, по утверждению ораторов, столь ненавистные телевидению «рамки» и «кадры». Избирательность существует, между прочим, не только на ленте телефильма, каков бы он ни был, она есть и в живой передаче, к примеру в репортаже с футбольного матча. Опытный ведущий обязательно покажет в начале общий план стадиона, бегущие по полю команды. Но вдруг появляется кадровка — нападающий бьет по воротам. Ведь это уже избирательность, а где избирательность, там и рамка. Условность это или не условность, определить не возьмусь, но какая-то ограничительность безусловно есть, так как появляется автор с его отношением к событию, и это прекрасно, хотя тем самым нарушается та натуральность в чистом виде, которая здесь рекламируется.

Б. СКОПЕЦ: Подлинное телевидение — это живая передача



Редактор Ленинградской студии телевидения И. МУРАВЬЕВА полагает:

— Телевидение может быть безусловным и достоверным («по закону И. Беляева»,— добавила она с улыбкой), но в то же время оно не может отказаться от права быть где-то и условным. Я так же, как и С. Образцов, не люблю этого слова и тоже считаю, что оно ничего не определяет. Дело очень часто заключается не во внешней правдоподобности, а в самой сути события. Наша беда в том, что передачам очень часто не хватает остроты, а в ней и заключена настоящая правда. Надо остро, концентрированно преподносить зрителю то, о чем хочет сказать автор. Телевидение должно быть *активным*, а значит — *острым*.

Между тем, — продолжает И. Муравьева, — некоторые из руководителей телестудий, склонные больше к администрированию, чем к творческой работе и к творческому подходу к коренным вопросам телевидения, стремятся сделать наше искусство

именно менее активным, всячески избегая остроты в передачах. Их тезис в следующем: не стоит выносить слишком острые вопросы на столь многочисленную аудиторию, каковой являются телезрители. Но, позвольте, скажем мы им, ведь кинематограф — тоже очень массовая аудитория, однако кино теперь не боится больших и острых проблем.

— Нет,— убежденно заканчивает И. Муравьева,— правда телевидения, или, если хотите, «телеправда», заключена не только во внешних приемах, но и в глубинной, общественной сути своей. Конечно, правы те, кто называет телевидение окном в мир — это так и есть, но в этом окне надо увидеть и показать зрителю то, что наиболее важно сейчас. В этом наш долг. Иначе мы не будем иметь права называться искусством и будем плестись в хвосте кинематографа и литературы.

— Отличие телевидения от кино,— сказал режиссер Свердловской телестудии Б. СКОПЕЦ,— следует, мне кажется, искать прежде всего в живых передачах, ими ограничиваются рамки телевидения как искусства, хотим мы того или не хотим. Я убежден, любой самый интересный телерепортаж, будучи снят на пленку, перестает быть явлением телевидения и становится явлением (хорошим или плохим — вопрос особый) кинематографа.

С. Образцов:

— Совершенно согласен — матч на первенство мира, снятый с монитора на пленку, утратил безвозвратно основной признак телевидения — сиюминутность.

И. Беляев:

— А вот для всех нас, телевизионистов, образцом «телевизионности» является фильм «Двенадцать разгневанных мужчин».

Сама драматургия этой вещи телевизионна. Пьеса, а вслед за ней киносценарий построены по законам телевизионного репортажа. «Эффект присутствия», сиюминутности заключен здесь в том, что мы, как в футбольном матче, не знаем, чем кончатся события, участниками которых мы как бы становимся сами; мы не знаем, куда срикошетит мяч. Таким образом, иногда кино раньше телепередачи становится телевидением: оно умеет отобрать цепь второстепенных, но необходимейших для телеэкрана деталей. Вспомните, какое огромное значение имела в телепередаче такая любопытная деталь: у Ю. Гагарина, когда он, вернувшись из космоса, шел по ковровой дорожке, развязался шнурок. В кино эта деталь уже не сыграла бы.

Голоса с мест:

— Неверно! Сыграла бы!

Б. Скопец заключает свое выступление утверждением, что нет особых, отличных от кино условностей телефильма.

— Нет «кино телевизионного» и «кино кинематографического»,— говорит он. — Задача телевидения — путем отбора впитывать в себя лучшее от кинематографа.

Главный режиссер Алма-Атинской телестудии К. ДАУТОВ не согласен с тезисом о безусловности телевизионного искусства.

— Многие приемы в наших фильмах и постановках, идущие от драматургических положений, уже сами по себе условны, — говорит он. — Что же в ином случае суть, например, сцены в телеспектакле «Наташа», где наплывом идут картины из прошлой жизни героини? Конечно же, это условность, и она никаким образом не противоречит природе телевидения, вернее, природе именно этого жанра телеискусства. Достоверность — это тоже прежде всего правда создаваемого образа на телеэкране, который

К. ДАУТОВ: Сиюминутность не догма





Л. ФУТЛИК: Зрителю нравится «несрепетованное»

столь же жизненно реален, сколь реален человек, показываемый в живой репортажной передаче. В этом смысле я горячо протестую против попыток возвести в догму понятие «сиюминутность». Этот термин ограничен для документальной передачи, но вовсе неприемлем для телепостановки и художественных телефильмов.

Вот что сказал Л. ФУТЛИК — режиссер Пермского телевидения:

— Разговор о мере условности на телевидении и в других искусствах очень и очень важен. Эту меру нужно представить себе абсолютно точно.

Давайте, однако, от абстрактно-теоретической дискуссии обратимся к практике. Мы у себя в Перми на телестудии убедились в том, что рамки телевизионной условности чрезвычайно широки. Тут как абсолютную истину преподносили утверждение о том, что телевидению противопоказана условность кинематографа, а уж о театральной условности и говорить не приходится. А вот поди ж ты! Мы года два тому назад попробовали ввести «Театр одного актера». Исполнитель читал «Хорошо!» Маяковского, а режиссер поставил для него несколько импровизационных сцен. Несмотря на то, что все шло в условной театральной форме и актер не был достаточно опытен для импровизационного театра, мы убедились, что постановка была очень хорошо принята зрителем. Затем мы стали выпускать еженедельную телегазету. Тут мы тоже искали самые различные телевизионные формы — фельетон, лирика, просветительные и учебные передачи. Некоторые эти весьма условные формы, что называется, привились и существуют уже три года. Так что, думаю, не ошибусь, если скажу, что рано делать окончательные выводы об условностях, безусловностях и формах в искусстве телевидения. Нам, практикам, следует еще искать и искать.

Л. Футлик, как и многие другие участники беседы, отмечает полезность и успех семинара творческих работников телестудий, организованного секцией телевидения СРК СССР совместно с Госкомитетом Совета Министров СССР по радиовещанию и телевидению в ноябре прошлого года. Занятия на семинаре в Болшеве были посвящены современному состоянию киноискусства и творческому развитию телевидения.

— Чрезвычайно полезно было нам,— продолжал Л. Футлик, — познакомиться лично, обменяться опытом, поучиться у руководителей и друг у друга, посмотреть наши фильмы, обсудить их.

Для меня лично очень дороги высказанные на семинарских занятиях и здесь мысли о гражданственности телевидения. Об этом писал и В. Саппак в своей превосходной книге «Телевидение и мы». Все это, конечно, бесспорно. Но давайте подумаем, как следует строить передачи, чтобы они несли в себе высокое гражданственное начало. Успехи всякого искусства, и, конечно, телевидения, следует рассматривать с точки зрения восприятия зрителем. В телеискусстве, как уже здесь говорилось, специфична интимность

З. ЧИГАРЕВА: Нет общих правил для всех передач



восприятия. Телезритель особенно нетерпим ко всякой фальши. И действительно, если мы проанализируем наши неудачи, мы увидим, что всегда, во всех видах передач они идут оттого, что мы фальшивим — вместо жизни даем подделку.

В Перми был такой весьма показательный случай. Решили мы на телестудии дать в субботний вечер сельскую «вечорку», ну что-то вроде «Огонька» — на улицах села колхозники за чашкой чаю или кружкой кваса, хлеб-соль и т. п. Артисты, конечно, все про всех расскажут, исполнят, что надо — ну, словом, каркас, что называется, железный: «Огонек» мы все знаем хорошо. Объявили мы об этой «вечорке» и пригласили зрителей, так сказать, участвовать в ней. Все честь по чести. Но что же получилось? Один старик, бывший участник колхозной самодеятельности, решив, что его и впрямь зовут на «вечорку», написал нам письмо с просьбой разрешить ему приехать и сплясать по старинке. В редакции растерялись, однако после раздумий поняли, что пригласить его следует. И пригласили. Шла передача отлично, по всем законам условностей Центральной студии: столики, на них квас, яблоки, которые никто не решался есть (у вас в Москве артисты — люди более опытные), все было срепетовано. Но зритель смотрел только на «несрепетованного» старика, ибо только в нем и была правда. А он, этот старик, поражался: почему же на «вечорке» так скучно! Конечно, его удивление передавалось и зрителям.



В. АЗАРИН: Нет, есть общее — зрительское восприятие

●

Словом, законы «телеправды» пока вывести не удается — это понимали все участники «круглого стола». Однако если учесть, что

ТЕЛЕВИДЕНИЕ — ИСКУССТВО МНОГОЖАНРОВОЕ,

то, может быть, следует попытаться определить какие-то законы внутри жанров? Во всяком случае в выступлении редактора и сценариста Кемеровской телестудии З. ЧИГАРЕВОЙ прозвучала мысль о том, что поскольку каждый жанр определяется своими законами, нет нужды искать общие правила для всех передач.

— Телевидение — это эклектика,— сказала она,— и не может быть общей теории для разных искусств.

По этому поводу взял слово сценарист Московского телевидения В. АЗАРИН.

— Нет, телевидение ни в коем случае не эклектика. В нем сосуществует много жанров искусства и видов передач, но подчиняются они одному или, если хотите, одним общим законам — законам искусства телевидения. Мне думается, что один из них — главный — уже определен: закон восприятия зрителем, который смотрит на экран, сидя у себя дома. Это то, что роднит, что объединяет все жанры. А коль скоро это так, неверно утверждать, что телевидение — эклектика, ибо в этом случае не было бы общего признака, а было бы лишь неорганичное, неестественное смешение разных искусств. Утверждая это, мы рискуем поставить телевидение вне ряда явлений искусства.

Конечно же, надо вести дискуссии о различных жанрах, но надо всегда помнить об общем для них законе. Психология зрителя — вот фактор первостепенной важности. Подумаем, ведь когда зритель приходит в театр, на выставку, в кино, на концерт, он внутренне себя настраивает, подготавливает к восприятию. А в телевидении?

Тут, наоборот, искусство приходит к зрителю, в его обычную обстановку. Мы должны говорить с ним на языке, к которому он привык в своей комнате: нужна интонация доверительная, камерная, что бы мы ни делали в этот момент перед телекамерой.

Это, вероятно, прописная истина, но беда в том, что в живой практике мы частенько забываем о ней. И в связи с этим я призываю к глубокому и широкому изучению зрителя, его запросов, интересов, его реакции на каждый из наших жанров. Во многих странах систематически проводится массовый опрос зрителей, заведены своеобразные анкеты. Убежден, что нам следует создать наш Институт общественного мнения телезрителей. Мы не находим еще нужных организационных форм. А ведь нет никакого сомнения, что это намного продвинуло бы вперед телевидение в целом, телевидение как самостоятельный вид искусства, а не некое эклектическое собрание разноплановых жанров.

Небезынтересно, что кое-где на Западе при помощи специальных приборов уже через пять минут после начала передачи в телецентре устанавливают, сколько включено приемников. Даже элементарный арифметический подсчет дает кое-что творческим работникам телевидения.

Хочу сказать несколько слов о документальной теледраматургии, так как я работаю в этом жанре. Показывая явления жизни, мы должны давать им точную свою оценку. В противном случае документальная драматургия не была бы искусством. Но мы, естественно, не должны ничего дидактически утверждать, мы должны лишь своим показом явления, особым творческим аспектом предлагать зрителю тему для размышлений и выводов. В этом я целиком присоединяюсь к тому, что говорил С. Зеликин.

С моей точки зрения, большие возможности таят в себе для телевидения съемки скрытой камерой и «спровоцированные» съемки. Но я ни в коем случае не являюсь сторонником возрождения классицистского закона трех единств, так как эти три единства сужают возможности телеэкрана, возможности автора. Я полагаю, что можно совместить какой-то кусок чистого репортажа с планами авторского раздумья. Но не нужно путать репортажность и попытки его осмысления. Если, допустим, идет футбольный матч, посредник такого толка не нужен.

С. Образцов:

— Нет, нужен

КОММЕНТАТОР,

то есть толкователь. В самом деле, представьте себе, как бы я стал вести передачу матча по боксу, когда я ненавижу этот вид спорта.

В. Азарин:

— Вот видите, в споре на ясную частную тему выкристаллизовались какие-то бесспорные вещи. Я ведь, по сути дела, тоже за комментатора как за личность, который не только помогал бы разобраться в увиденном, но который прививал бы зрителям свой вкус, свое понимание происходящего.

— В заключение,— говорит оратор,— я хотел бы высказать мысль о том, что будущее телевидения начнется не с драматургии, как это не совсем точно определяется иногда. Подлинное телевидение — это документалистика, объединенная в руках одного человека — сценариста и режиссера. Я подчеркиваю — эти две профессии объединены в одном лице. Ярким примером этому служит, как я думаю, удача фильма С. Зеликина «По законам нашего завтра».

В спор о комментаторе включился В. ПРОГОНОВ, редактор молодежной редакции Центрального телевидения.

В. ПРОГОНОВ: Телевидение объединяет зрителей



— Я не считаю, что будущее телевидения в руках режиссера-сценариста (пусть в одном или двух лицах) и комментатора. Суть телевидения в том, что оно дает возможность общения между людьми. Да, да, это именно так! Несмотря на «интимность», «камерность» и т. п. Ведь многомиллионная масса зрителей одновременно смотрит одно и то же. Мы на телевидении получаем множество писем, в которых телезрители выражают свое отношение к увиденному. Ведь успех фильма С. Образцова «Удивительное рядом»...

С. Зеликин:

—...основан на том, что там автор и комментатор — одно и то же лицо.

С. Образцов:

— Если вам понравился мой фильм, чему я очень рад, то думаю еще и потому, что я не писал текст. Если бы я читал заранее написанный текст, вышла бы гадость.



Т. КАСК: Нужны высшие курсы тележиссеров

В. Прогонов:

— Удача вашего фильма в том, что зрителю интересны ваше толкование происходящего, те сведения, которые он узнает от вас в процессе общения с вами. Ведь телевидение — это общение людей друг с другом, и в этом смысле ваш фильм телевизионен. По тем же принципам телевизионен фильм «Двенадцать разгневанных мужчин». Другими словами, я хочу повторить уже не раз высказанную здесь мысль, что телевидение не терпит фальши. Отсюда все более высокие критерии и требования к художественным, документальным и иным передачам, к теледраматургии.

Телевидение требует от нас большей, чем где-либо, достоверности и яркой личности автора. В этом и есть специфика нашего искусства,— закончил В. Прогонов.

●

Каждым искусством должны заниматься профессионалы, они и только они могут двинуть вперед тот вид творчества, которому они себя посвятили. Эта простая истина, естественно, выдвинула весьма важный вопрос

О ПРОФЕССИОНАЛИЗМЕ НА ТЕЛЕВИДЕНИИ.

С этого начал свое выступление Т. КАСК, главный режиссер Таллинской телестудии.

— Мы очень долго занимались и продолжаем заниматься телевидением стихийно. В нашем деле нет направленности, у наших работников нет должной подготовки, нет отработанных необходимых профессиональных навыков и знаний. Каждый из нас пришел в телевидение из других областей творчества, принося сюда творческие, технические и иные тенденции, свойственные его прошлой профессии. Я говорю «прошлой», потому что считаю, что телевидение — это профессия. Нельзя считать его «младшим братом» кинематографа — ведь мы уже не так молоды, нам исполнилось 25 лет. За этот срок мы, к сожалению, не сумели создать собственных профессиональных, в полном смысле этого слова, кадров.

Действительно, постановщик на телевидении — это не то, что постановщик в кино или театре, работа телеоператора весьма разнится от работы кинооператора. Творить перед телекамерой актеру приходится по-иному, нежели перед киноаппаратом. Думаю, что из-за этого, из-за нашей общей неподготовленности, у нас и обнаруживается еще так много путаницы как в теоретических, так и в практических вопросах. Тот,

кто пришел в телевидение из кино, видит в нем прежде всего кинематограф, кто пришел из театра, видит только театральные постановки. Хотелось бы думать, что задача журнала «Искусство кино» — помочь нам разобраться во всем этом, помочь нам понять, что телевидение — это совершенно новая и совершенно особая область теории и практики.

Главное, о чем нам нужно сегодня заботиться,— это направленность телепередач и кадры специалистов. Я имею в виду не только институты — это дело необходимое, но ведь за пять лет, которые нужны для обучения в институтах, дело не будет стоять на месте и ждать специалистов. Вопрос о профессионализации надо налаживать сейчас же. Я говорю прежде всего о главных режиссерах телестудий. Сейчас они совершенно разобщены, у каждого из них свое мнение, свои взгляды на то дело, каким они занимаются. Но ведь есть же какие-то общие истины, о которых не говорили в институтах, где они учились,— ни в театральных, ни в кинематографических, ни в литературных и иных. А ведь главные режиссеры определяют высший художественный вкус всей студии. Необходимо наладить общение главных режиссеров — будь это в порядке взаимных поездок, в виде конференций, семинаров, «круглых столов», наподобие сегодняшнего. Постоянным средством общения, обмена мыслями, опытом может служить журнал «Искусство кино».

Следует учесть еще одно любопытное обстоятельство. У нас, на телевидении, сейчас, как это ни странно, не очень понимают, что такое главный режиссер. На одной студии есть пять главных режиссеров, на другой — два, на третьей — четыре! О чем это говорит? О том, что на студиях — даже на такой, как Центральная студия телевидения,— нет общей направленности в творческой работе.

Я ставлю вопрос об организации высших курсов для режиссеров телевидения,— заявил Т. Каск, вызвав одобрительные возгласы участников «круглого стола».

Есть еще одна сторона нашей деятельности, на которой я хотел остановиться — продолжает Т. Каск.— Мы любим говорить о телевидении как об искусстве, когда дело касается телевизионных спектаклей, фильмов, концертов и прочее. Но ведь существуют и занимают немалое место живой репортаж, информация. К сожалению, мы отводим этим видам передач место на втором плане. Надо серьезно думать над тем, как мы преподносим информацию. Потому что телевидение — это «окно в мир», оно постоянно соприкасается с жизнью. А живая жизнь на экране телевизора порой и даже очень часто ломает привычные, установившиеся схемы (которые очень удобны нам как готовые формы в спектаклях и фильмах) и представления.

Почему нам плохо еще удаются репортажи? Потому что люди, которых мы показываем, не могут, да и не хотят влезть в рамки, уготованные для них авторами передач.

Надо помнить, что телевидение завоевало популярность прежде всего не телеспектаклями и телефильмами, а репортажем, показом жизни как она есть. Притом я не вижу разницы, какую видит, например, С. Образцов, идет ли передача непосредственно с натуры или эпизод снят на пленку. Пленка — это лишь техническое средство для показа жизни. Образ человека на пленке, если он снят правдиво,— это то же, что образ человека в живой передаче.

В. БУСОРГИН: Пропагандировать киноискусство!



●

Если до сих пор разговор шел преимущественно о творческих теоретических вопросах, связанных с проблемами кино- и телефильма, то редактор Омской телестудии В. БУСОРГИН посвятил свое выступление практической и весьма немаловажной проблеме



Р. ЕФИМЕНКО: Не идти проторенной дорожкой

ТЕЛЕВИДЕНИЕ И КИНО

— Необходимо глубоко изучать зрительскую аудиторию, ее вкусы, склонности, запросы,— сказал он. — Надо знать, сколько зрителей собрал фильм в прокате, каков состав аудитории, ее реакция на фильм и т. п. Подобное изучение было бы чрезвычайно полезно как для наилучшего выполнения задачи эстетического воспитания народа, так и для роста и совершенствования киноискусства. Об этом очень правильно сказал профессор Н. Лебедев в своей интересной статье «Фильм и зритель», напечатанной в журнале «Искусство кино» (1964, № 6). Однако автор статьи, разбирая возможности получения необходимой для этого информации, упустил из виду такую огромную аудиторию, как телезрители. Между тем телевидение, как мне кажется, является большим институтом общественного мнения в пропаганде киноискусства.

Здесь много говорилось о многожанровости телевидения. Надо сказать, что одним из важнейших видов телепередач являются передачи, связанные с кино. Безграничны познавательные возможности этих передач, и легко представить себе благотворные результаты их. Но, к сожалению, телевидение просто превращается в дополнительный канал проката кинофильмов. Ведь это же недопустимо! Мы, телевизионисты, имеем все возможности организовывать вкусы зрителей, давая фильмам наши оценки, отбирая лучшее, преподнося телезрителям кинокартины в определенной систематичности. Вместо этого мы непродуманно «выбрасываем» на телеэкран огромное количество продукции нашего «старшего брата». Телевидение призвано сделать очень многое для истинно глубокой пропаганды киноискусства, и этот свой долг оно обязано выполнить.

Р. ЕФИМЕНКО, режиссер Киевской студии телевидения, считает, что проблема «Телевидение и кино» имеет и свою обратную, так сказать, теневую сторону.

— Мы пользуемся в создании художественных телефильмов арсеналом приемов и приспособлений, свойственных кинематографу,— говорит он,— и в этом смысле встали просто на путь иждивенчества (единственно чем стал отличаться теперь телефильм, это отказом от растянутости экранного времени). То же самое характеризует и наши попытки в области телеспектаклей: мы идем тут чаще всего по проторенной театром дорожке.

По мнению оратора, надо смелее и шире применять метод многокамерной съемки, так как этот метод дает бо́льшие возможности для актерского творчества, освобождая его от «зажатости», возникающей перед объективом единственной камеры на съемках в кино.

Сценарист Центральной студии телевидения С. МУРАТОВ, выступивший в конце разговора «за круглым столом», предостерег собравшихся от опасности подогнать открываемые закономерности телевидения под каноны, установившиеся в смежных искусствах, свести их к уже существующим эталонам.

— Мне кажется, что наиболее интересные завоевания ждут телевидение на перекрестке традиционных

С. МУРАТОВ: Ближе к зрителю!



жанров, на стыке между реальной жизнью и ее художественной интерпретацией,— сказал он.

Вот почему я хочу возразить тем, кто в поисках категоричных образцов телевизионности прежде всего спешит сослаться на фильм «Двенадцать разгневанных мужчин». Не потому, что мне не правится этот фильм — нет, фильм превосходный, и не потому, что он нетелевизионен — он вполне телевизионен. Тут таится опасность возвести его в ранг эталона, сделать его системой отсчета, критерием. В то время как это всего лишь один из возможных путей, и при этом вовсе не генеральный. Гораздо уместнее упомянуть в этом смысле фильм «Суд в Нюрнберге», в основе которого также лежит телевизионный сценарий.

Привлекательность его не во внешних признаках, не в так называемом триединстве и не в сиюминутности показа игры актера, а, скорее, в сиюминутности проблемы, в достоверности темы.

Именно злободневностью темы отличается знаменитая телесерия актуальных пьес «Семья Матысяков» — этих популярных героев польских радиослушателей и телезрителей. Зрители нередко заставляют авторов менять сюжет передач. Например, когда зрители однажды узнали из передачи, что семья Матысяков должна переехать в новый дом, то в своих многочисленных письмах они выступили против этого замысла, так как проблема ремонта зданий казалась им более злободневной. И авторы вынуждены были начать в доме Матысяков капитальный ремонт, чтобы привлечь внимание общественности к недостаткам в этой области. Они же, зрители, помешали авторам выдать замуж юную героиню за ее поклонника преклонного возраста.

Такую связь между зрителями и героями невозможно себе представить ни на сцене театра, ни на экране кино.

Любопытный по приему пример представляет собой американская серия «Оззи и Гарриет», которая появляется на комнатных экранах еженедельно в течение вот уже одиннадцати лет. Герои этой серии — не вымышленные лица; авторы сценариев, продюсеры, они же актеры — члены одной реальной семьи и, таким образом, играют самих себя. И когда в семье родился ребенок, это позволило авторам начать целую цепь новых сюжетных линий.

Как относиться к ним, к персонажам этой многосерийной пьесы: как к реальным лицам или как к «образам»? И где здесь лежит граница между реальной жизнью и ее образным отражением?

Ту же проблему ставит и другой телевизионный гибрид. Я имею в виду одну из передач Таллинского телевидения. В свое время в Таллине был поставлен цикл документальных инсценировок — судов над гитлеровскими преступниками. Так как сами преступники находились за границей, то на месте обвиняемого обычно стоял пустой стул. Однако все присутствующие выступали от своего имени — это были реальные судьи и юристы, документально воссоздавалась вся церемония судебного разбирательства. Впоследствии отсюда родилась идея передачи «Суда над капиталом». Это была трехсерийная драма, где, с одной стороны, выступали опять-таки реальные судьи и обвинители, а с другой — актеры (в ролях свидетелей, французского забастовщика и т. д.).

Как следует расценивать такого рода программу — как документальную или как художественную?

Общественно-политической редакции может, конечно, показаться, что подобные передачи, скорее, относятся к области драматических, в то время как литературно-драматическая несомненно отнесет их к политическому вещанию. И, может быть, в том, что такие опыты появляются крайне редко, виновато как раз тематическое и жанровое разграничение функций в структуре нашего телевидения.

В заключение несколько интересных, с моей точки зрения, цифр. Статистика утверждает, что средний американец проводит у телевизора до 5 часов в день. По сведениям английской компании Би-би-си, каждый «подданный телеимперии» смотрит ее программы не менее 2—3 часов. Если даже взять наименьшую цифру — 2 часа, то это уже дает нам возможность добавить к известной формуле, по которой человек

в течение жизни 23 года спит, 13 лет тратит на разговоры и 8 лет на еду, еще 6 лет, принесенные им на алтарь телевидения. 6 лет своей жизни он, человек, проводит перед мерцающей колбой, запаянной в полированном ящике!

Вот почему мне кажется, что пройдет всего лишь несколько лет, и журнал «Искусство кино» будет называться уже не «Искусство кино» и даже не «Искусство кино и телевидения», а «Искусство телевидения и кино», если, конечно, к этому времени телевидение не будет иметь свой журнал, не уступающий по популярности тому, в котором публикуются эти заметки.

●

Затем выступил С. О б р а з ц о в. Он говорил о великом будущем телевидения, о настоящем этого искусства, жестоко критиковал некоторые виды передач и горячо поддерживал то, что, по его мнению, таит в себе тенденцию развития телеискусства. Говорил о взаимоотношениях театра, кино и телевидения, о документальных и художественных телефильмах, о телеспектаклях, обозрениях, репортажах. Словом, о многом. Мы не приводим здесь выступление С. Образцова, так как высказанные им мысли положены в основу статьи, которую он готовит для нашего журнала и которую мы предполагаем опубликовать в ближайшее время.

●

Рано подводить итоги этого спора — он найдет свое продолжение в новых работах телестудий. Спорить будут «чистые» и «гибридные» телепередачи; дискуссию продолжат — и на телестудиях и на страницах нашего журнала — сценаристы, режиссеры, операторы, актеры, критики, теоретики, видящие в телевидении близкое и интересное им искусство.

Приглашаем вас, товарищи телевизионисты, к продолжению споров, возникших за нашим «круглым столом». Мы убеждены в том, что обмен творческими идеями работников телестудий страны принесет несомненную пользу и практике и теории телевидения.

Хроника телевидения

На Центральном радио и телевидении, во многих союзных и автономных республиках, в краях и областях созданы радио- и телеуниверситеты общественно-политических, технических, сельскохозяйственных, педагогических знаний, культуры, научного атеизма, здоровья.

●

В помощь колхозникам и работникам совхозов телестудиями Ленинграда, Краснодара, Барнаула, Хабаровска, Иркутска и некоторых других городов организованы «Телевизионные университеты сельскохозяйственных знаний». В лекциях этих университетов рассказывается о достижениях науки, пропагандируется опыт новаторов сельскохозяйственного производства. Лекции иллюстрируются кинофильмами, фотоснимками, схемами и т. п.

●

Народный университет культуры Саратовской студии телевидения проводит циклы передач по литературе, театральному искусству, музыке, кино, изобразительному искусству, архитектуре и др

●

Белорусский комитет по радиовещанию и телевидению совместно с министерством просвещения и правлением общества «Знание» организовал на общественных началах телевизионный «Университет педагогических знаний», курс которого рассчитан на 2 года.

●

Телестудия Днепропетровска ведет «Летопись строек коммунизма». Кадры этой летописи используются для создания документальных фильмов, рассказывающих об истории коммунистического строительства. На этих материалах создан, например, фильм «Четвертый каскад» — о строительстве электростанций на Днепре.

Выходит субботняя «Вечерняя телевизионная газета». В ней находят отражение насущные интересы и запросы трудящихся города, вопросы бытового обслуживания, приводятся кинорепортажи, очерки о лучших людях города, чертах нового быта, о гостях города и т. д.

●

В Ленинграде создана телевизионная эстафета новостей под названием «Невский факел», отражающая важнейшие события в жизни города. «Невский факел» стремится отбирать факты и события большого общественного значения.

Введены новые тематические выпуски «Ленинским курсом», в

создании которых принимают участие ленинградские журналисты, писатели, ученые. Одна из передач этого цикла была посвящена рабочим завода «Красный выборжец».

●

К 10-летию Рижской телестудии режиссер Я. Звирбулис снимает фильм «За голубым экраном» по сценарию, написанному им в содружестве с Л. Буковскисом. В этом фильме зритель как бы попадает «за кулисы» телевидения и знакомится с повседневной работой студии. Оператор фильма Р. Рикардо.

В планах студии — фильмы о замечательном полководце Р. Эйдемане, о профессоре П. Страдыне — основателе Музея истории медицины в Риге, а также фильм-концерт, который будет снят в концертном зале бывшего Домского собора.

Создана «Телевизионная панорама». В ней помимо событийной информации есть следующие постоянные рубрики: «Будущее рождается сегодня», «Люди, которыми мы гордимся», «Телевизионная панорама» отвечает» и другие.

●

В Таллине в конце прошлого года организована главная редакция телевизионных новостей «Актуальная камера». Эти передачи идут ежедневно по 30 минут. Теперь «Актуальная камера» выходит по нескольку раз в день; здесь используются съемки с монитора, материалы, присылаемые из Москвы, информация широкой сети корпунктов. Этому также помогает то обстоятельство, что благодаря инициативе инженерно-технических работников Таллинского телевидения значительно расширен радиус действия передвижных телевизионных станций; теперь эстонские тележурналисты могут вести прямые репортажи из любой точки республики.

Таллинская телестудия организовала постоянные операторские курсы по овладению киносъемочной аппаратурой для своих корреспондентов. Курс рассчитан на 36 уроков.

ГДР

В результате поездки по Советскому Союзу коллектив, создавший известный фильм «Русское чудо», подготовил под руководством Аннели и Андре Торндайков цикл передач об успехах советской науки и техники. В 1964 году телезрители ГДР увидели очерки «Директор по ту сторону Урала», «Знаете ли вы ваши перспективы?», «Мастера не падают с неба», телевизионный репортаж «Академия в тайге» (о Сибирском отделении Академии наук), телеинтервью с руководителем Института математики профессором С. Л. Соболевым, дискуссию между С. Л. Соболевым и двумя немецкими учеными на тему «Можно ли планировать науку?», передачу о подготовке научных кадров в СССР и другие.

●

Телевидение ГДР ведет оживленный обмен телефильмами с телеорганизациями 29 стран. В информационный журнал «Актуальная камера», например, телевидение ГДР включает телекадры, поступающие из 18 стран. Со своей стороны ГДР ежегодно распространяет среди зарубежных телеорганизаций более четырех тысяч телеинформаций. Помимо хроникальных фильмов осуществляется обмен и полнометражными художественными телефильмами.

ИНДИЯ

Министерство информации Индии опубликовало план создания государственной общенациональной телевизионной службы, на реализацию которого будет ассигновано 17 млн. долларов. Предполагается соорудить телестанции во всех 16 штатах и при помощи 110 ретрансляционных установок объединить их в единую сеть.

Как указывается в зарубежной прессе, осуществление этого плана завершится не ранее чем через 10 лет.

НИГЕРИЯ

Международная конференция по вопросам развития телевидения в Африке состоялась недавно в Лагосе по инициативе ЮНЕСКО. В ее работе приняли участие представители 16 стран Африканского континента.

Выступавшие на конференции ораторы единодушно признали, что телевидение может стать в странах Африки одним из самых важных источников информации и основным средством распространения знаний. Все отмечали, однако, что львиную долю времени в телевизионных программах занимают телефильмы и передачи в записи на видеопленку, подготовленные иностранными телевизионными организациями и фирмами. Это объясняется тем, что некоторые капиталистические страны (и в первую очередь США), ведущие ожесточенную борьбу за влияние в этой зоне земного шара, продают здесь свои научно-популярные и информационные телефильмы по бросовым ценам. Они пользуются тем, что местным телестудиям выпустить культурно-просветительную передачу на местном материале гораздо сложней и намного дороже.

На конференции подчеркивалось, что африканские телевизионные организации, которых сейчас насчитывается восемнадцать, должны прежде всего стремиться к расширению технических возможностей телевидения, чтобы это средство массового общения могло с большей эффективностью служить делу просвещения населения, делу развития культуры народов Африки.

ПОЛЬША

Польское телевидение ежегодно демонстрирует на телеэкранах 500 полнометражных и 4000 короткометражных кинофильмов, что занимает 28 процентов годового телевизионного времени. Кроме того, значительное место занимают телевизионные фильмы. Регулярно демонстрируются также телефильмы, отмеченные на международных фестивалях, и новые советские телефильмы.

●

Опубликованы итоги Первого общепольского телефестиваля, проходившего во второй половине 1964 года, в котором принимали участие двенадцать периферийных театров. Жюри присудило три премии за лучшую постановку. Первую получил Ченстоховский театр за постановку пьесы Я. Парандовского «Медея» (режиссер Александр Строковский). Вторую — Краковский театр за постановку пьесы Е. Брошкевича «Конец VI короля» (режиссер Е. Груд). Третью — Познанский театр за постановку инсценировки повести Ф. Достоевского «Вечный муж» (режиссер С. Брейдыгант).

США

«Американскому телевидению потребовалось менее десяти лет, чтобы скатиться с вершин золотого века драмы к веку передач типа так назы-

ваемых «мыльных опер»*, — пишет обозреватель американского еженедельника «Верайети» Билл Грили.

В сезоне 1964/65 года американские телевизионные сети демонстрируют 12 «мыльных опер», причем если раньше их постановщики соблюдали ограничения морально-этического характера — в пьесах обыгрывались лишь различные безобидные семейные неурядицы,— то теперь их основные темы — патология, насилие, супружеские измены, разврат и тому подобное.

Посмотрите, продолжает он, что происходит теперь на экране телевизора. Полураздетые женщины лежат на диванах, соблазняя чужих мужей, причем объектив телекамеры перемещается с подобных сцен на что-то иное лишь тогда, когда уже не остается никакого сомнения в том, чем эти сцены завершатся...

В статье приводятся примеры из передач прошедшего сезона, подтверждающие правильность точки зрения Грили на положение в американском телевидении. Так, например, в серии «Общая больница» мальчик соблазняет маленькую девочку, а в передаче «В другом мире» девочка попадает в больницу после аборта.

●

«Телевидение в изобразительном искусстве» — под таким девизом прошла осенью 1964 года в США ежегодная выставка произведений художников, работающих на телевидении. На ней было представлено 102 полотна. Эта выставка, писал еженедельник «Верайети», показала, что на телевидении есть художники, наделенные чувством сарказма. Об этом свидетельствуют, в частности, такие работы, как абстрактное полотно Джонатана Уинтерса «Встреча с рекламодателем», работа Ширли Конуэй, представившей композицию, которая состоит из шапочки медицинской сестры, окровавленного глаза и знака доллара, картина Дороти Гордон, изображающая одинокую горную вершину, украшенную телевизионной антенной. Подпись к картине гласит: «400 тысяч телезрителей — согласно сведениям фирмы Нильсена».

Саркастический характер перечисленных работ станет понятным, если учесть следующее. В США телевидение существует на средства от продажи времени вещания рекламодателям, то есть фирмам и компаниям, заинтересованным в рекламировании своих товаров по телевидению. Они оказывают весьма существенное влияние и на форму и на содержание программ. (Это и хотел подчеркнуть в своем внешне лишенном содержания полотне Дж. Уинтерс.) В сезоне 1963/64 года рекламодатели наиболее охотно оплачивали передачи, в которых демонстрировались так называемые «медицинские серии». Американские телеэкраны были наводнены кровавыми сценами в операционных, больничных палатах и т. д. (подобное увлечение «медициной» и высмеивается в работе Ш. Конуэй). Фирма Нильсена — одна из ведущих фирм США, занимающихся изучением аудитории телезрителей и радиослушателей. Она и ей подобные определяют судьбу телепередачи — ее долговечность, ее место в программе. (Д. Гордон показывает «достоверность» сведений этой фирмы.)

●

Любопытные даты и кампании предлагает отмечать Ассоциация вещателей штата Джорджия в программах телевидения и радиовещания. Бюллетень этой ассоциации рекомендовал, например, провести месячники «Будьте любезны с покупателями», «Молодежь в науке», «Пойдем на охоту»; неделю «Дайте работу инвалидам», «Спасите лошадей», смеха, борьбы с пожарами, газет, ООН, вин, католической молодежи, воздушной кукурузы, одаренных детей, очистки воздуха; день поэзии, день Колумба и т. д.

●

Руководство одной из трех крупнейших американских радиотелевизионных сетей — «Американ бродкастинг компани» — с июня 1965 года будет взирать на своих конкурентов сверху вниз и в прямом и в переносном смысле. В прямом — поскольку с этого времени штаб-квартира сети поселится в новом 40-этажном небоскребе на Манхеттене по соседству со штаб-квартирами двух других сетей («Коламбия бродкастинг систем» и «Нэшнл бродкастинг компани»), расположенными в менее солидных зданиях. В переносном— потому что сеть «Американ бродкастинг компани» рассчитывает, переселившись в новое здание, значительно расширить масштабы своей деятельности.

ФРАНЦИЯ

Около 200 старых кинофильмов, выпущенных до 1958 года, демонстрирует ежегодно французское телевидение. Примерно половину из них составляют отечественные киноленты, большинство же остальных американского происхождения.

●

Радио- и телевизионный театр на 850 мест открыт в парижском Радиодоме. Он предназначается прежде всего для демонстрации по телевидению опер молодых, еще неизвестных композиторов. Его организаторы надеются пробудить у публики угасший интерес к оперному искусству.

●

Большой приз Международного фестиваля кино- и телефильмов, состоявшегося в г. Бергамо (Италия), был впервые присужден за произведение, созданное для телевидения, а не для кино. Награды удостоен известный французский сценарист, продюсер и постановщик Жан-Мари Дро за телефильм «Шахматная игра».

Фестивали в Бергамо проводятся уже семь лет. В этом году в нем приняли участие 28 стран, представивших 250 кино- и телефильмов.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Чехословацкое телевидение ежегодно два раза присуждает три премии за лучшую музыкальную, литературную и общественно-политическую телевизионную программу.

ШВЕЙЦАРИЯ

Группа педагогов обратилась в Комитет по школьному телевидению с предложением включить в школьную программу популярный курс истории кино. Свое предложение педагоги основывают на том, что, поскольку кинематограф, как и телевидение, занимает все большее место в учебном процессе, необходимо обучить детей «грамоте» кино и телевидения, подобно тому как их учат читать, писать, разбираться в стиле, языке того или иного писателя. Пока это предложение не получило еще практического воплощения. Однако кое-какие сдвиги в этом направлении намечаются. Так, в стране ежегодно устраивается Неделя кино, во время которой школьники слушают лекции специалистов кинематографии, получая представление о природе киноискусства. В программу швейцарского телевидения еженедельно включается специальная передача для школьников на тему «Как надо смотреть кинофильм».

---

* «Мыльными операми» в США называют серийные радио- и телепередачи, рекламирующие товар определенной фирмы. Они имеют общую сюжетную линию и общих для всех серий героев. По свидетельству американской прессы, «мыльные оперы» отличаются чрезвычайно низким художественным уровнем. Обычно они демонстрируются в дневное время и предназначаются для домашних хозяек.

О «Гамлете»

Л. ПОГОЖЕВА

Участник спора

«Какое чудо человек!.. Как благородно рассуждает, с какими безграничными способностями!.. Краса вселенной. Венец всего живущего...»

Такими словами вступает в современный спор о человеке Вильям Шекспир. Художник, отдаленный от нас четырьмя столетиями. Он протягивает нам руку в нашей битве за человека.

И вот перед нами «Гамлет» Г. Козинцева и И. Смоктуновского. Произведение современное в самом прямом смысле этого слова. Всемирная история в своем развитии не раз проявляла повышенный интерес к Шекспиру. Вспомните, что значил для людей Шекспир в эпоху Пушкина, Белинского, Мочалова! Вероятно, не случайно интерес к Шекспиру возник вместе с тягой русской литературы к реализму, к шекспиризации в те острые переломные годы, когда происходило становление реалистической прозы и драмы. Да дело и не только в искусстве. В России декабристов, а позднее Чернышевского, народовольцев вопросы морали, чести, нравственного долга приобретали особую остроту, и на многие эти вопросы отвечал гениальный англичанин.

Потом был период, когда интерес к Шекспиру почти угас. Когда творчеством его занимались в основном лишь профессора и студенты. Советский театр в 30-е годы — театр Остужева, Улановой, Попова, Хоравы, Вагаршяна, Михоэлса — возродил Шекспира. А теперь вот уже несколько лет снова во всем мире звучат с яростной силой монологи Отелло, Гамлета, Лира, Ричарда III. Снова на новой волне возник огромный интерес к искусству шекспировского высокого реализма, к философским размышлениям его о человеке, о смысле жизни, о нравственном долге. В Варшаве мне рассказывали, даже несколько удивляясь:

— У нас,— говорили мне,— одновременно идет «Гамлет» в театре, кино, по телевидению. И вот вы еще привезли одного «Гамлета», и что бы вы думали? Из всех картин самый посещаемый ваш «Гамлет».

Это статистика? Да, статистика, выражающая нечто очень важное в нашей действительности, какую-то новую возникшую общность нашей эпохи и нашего человека с Шекспиром. Об этом и пишет режиссер Г. Козинцев, приведя множество писем, полученных им от самых разных людей во время работы над фильмом «Гамлет». Поразительную заинтересованность и глубокое личное понимание смысла трагедии «Гамлет» выразили в своих письмах самые разные люди. Они стремились помочь режиссеру, подсказать нужные решения, поделиться мыслями о том, что такое Шекспир, что такое «Гамлет» для современного человека.

В чем же современность Шекспира для нашей эпохи?

Да в том прежде всего, что в творчестве этого великого сына своего времени кроется заряд мыслей такой силы, что они, как вечно гудящий колокол, звучат до наших дней и будут звучать еще долго...

В сцене объяснения Гамлета с матерью Гертруда умоляет сына замолчать, потому что он своими словами заставил ее обратиться «зрачками в душу». Не так ли поступает с нами Шекспир?

Гамлет в одном своем монологе говорит о «распавшейся связи времен»... Разве не это тревожит, скажем, Федерико Феллини, борющегося против мифов сегодняшнего дня?

Психологическое исследование души человека в сочетании с размышлением о роли личности в истории — не это ли одна из кардинальных проблем современной жизни и потому — современного искусства?

Трагедия Гамлета, который не мог не погибнуть в Дании-тюрьме, но чья гуманистическая мысль, идея свободы личности от феодальных оков бессмертны,— разве это не вполне современная коллизия?

В книге «Наш современник Вильям Шекспир» Григорий Козинцев пишет:

«В наши дни каждому человеку довелось в полной мере узнать и огонь, и слезы, и радость. На наших глазах вера в величие человека побеждает силы реакции, становится основой всех жизненных отношений. Справедливость и человечность приобретают теперь особое современное звучание».

Однажды Г. Козинцев рассказал такой эпизод: снимали натурную сцену «Гамлета». Как обычно, вокруг толпились люди. Один из них поинтересовался: «Скажите, пожалуйста, это будет фильм-спектакль или «из жизни»?» «Из жизни»,— серьезно ответил режиссер.

Только не костюмный фильм. Как можно скромнее должны быть декорации в интерьерах. Как можно больше моря, скал и воздуха. Не замыкать Гамлета в пустоту, не показывать его все время в одиночестве, не забывать, что в Дании жили люди, самые разные люди. Все эти задачи ставил Козинцев, читая Шекспира с позиций нашего времени. И уже тем, что он взял для сценария перевод Шекспира, сделанный Борисом Пастернаком, он предопределил самое главное в своем фильме —современное звучание текста. Ибо перевод всегда был главным препятствием в освоении Шекспира. Начав с этого, далее последовательно Козинцев шел на встречу с жизнью.

И фильм, созданный Г. Козинцевым, И. Смоктуновским, Д. Шостаковичем, И. Грицюсом, Е. Енеем, оказался по-настоящему фильмом «из жизни». Не фильмом-экранизацией, не фильмом-спектаклем, а самостоятельным творческим произведением по Шекспиру, произведением, ответившим на вопросы близкие и важные для нашего времени.

Выбор на роль Гамлета актера Смоктуновского — это все та же тенденция, то же стремление быть ближе к жизни. Все, что делает Смоктуновский в фильме, абсолютно далеко от позы, декламации, «игры», театральщины. Все так просто, изящно, психологически мотивировано, жизненно, тепло. Вот принц появляется в Эльсиноре. Сосредоточенный, он идет сквозь нарядную толпу. В его глазах недоумение, грусть. Внутренний монолог его звучит в чуть приглушенном шуме праздничной музыки, реплик... Да, принц одинок, но одинок не в жизни, а в толпе придворных. Повсюду бюсты и портреты короля Клавдия. Король-убийца стремится при жизни утвердить свое мнимое величие. Король-убийца, воплотивший в себе власть, отгороженную от народа, живет в атмосфере слежки, наушничания. В этой страшной и холодной атмосфере нет места живому человеку.

В куклу превращают в Эльсиноре несчастную Офелию. На хрупкий девичий стан напяливают железный корсет, заставляют двигаться в ритме менуэта, как заводную куклу. Человеческое в Офелии подавлено. Оно вырывается лишь тогда, когда она сходит с ума, идет мимо закованных в латы солдат и поет странную песенку...

А Гамлет? В чем главная современная идея этого образа в фильме? Да прежде всего в том, что принц принадлежит все к тем же людям, которые не боятся взять на себя ответственность за все происходящее вокруг. Гамлет восстает на «море бед», восстает за поруганную честь, за истинное величие человека. Он умирает, как солдат, и недаром Фортинбрас велит оказать мертвому Гамлету воинские почести, похоронить его, как героя.

Человек он был...

Центральным эпизодом фильма сделался не монолог «Быть или не быть», как подсказывала традиция, а разговор Гамлета о флейте с Розенкранцем и Гильденстерном. С какой пронзительной интонацией говорит Смоктуновский — Гамлет, что человек не флейта и играть на нем нельзя. Нельзя...

Разные были Гамлеты в театре и кино. Но Гамлет Смоктуновского особенно близок нам. Гамлет — «краса вселенной — венец всего живущего».

Фильм Г. Козинцева — это фильм о прекрасном, о благородстве, это фильм философский. Это еще один великий аргумент в нынешнем споре о человеке.

Да, все то, что несет в себе гениальное творчество Шекспира, его размышления над проблемами философии, политики, морали, искусства,— все это созвучно нашей эпохе, порождает отклик в душах современников.

Григорий КОЗИНЦЕВ

О тех, кто в зрительном зале

Во время просмотра фильма в зале погашен свет. Если, сидя в одном из рядов, оглянуться вокруг, видны только смутные очертания множества людей, смотрящих на экран. Зал живет одной жизнью: затихает, когда захватывает картина, становится родом гриппозного отделения больницы, если внимание ослабевает.

И это, конечно, прекрасно, что искусство объединяет людей, превращая зрительный зал в одно лицо — Зрителя.

Иногда это одно символическое лицо как бы делится на несколько реальных лиц. Бывают так называемые «встречи со зрителем». Съемочный коллектив усаживается тогда за столом на сцене, а несколько человек по очереди выходят из зала на подмостки и говорят, какое впечатление произвел на них фильм. Они, эти люди, выступают как бы от имени всего зала. Как правило, они умеют не только разобрать картину— ее удачи и промахи, но и говорить с трибуны, а это дело требует навыка.

Хотя в таких случаях выступающие ярко освещены, увидеть их лица не просто; за оратором не всегда видишь человека. А хочется в этом огромном, смутно освещенном зале пристально рассмотреть отдельные лица, заглянуть в глубь глаз, понять природу интереса каждого человека. Поговорить с ним с глазу на глаз. Так, как разговариваешь с хорошим знакомым: ораторские интонации покажутся в комнате нелепыми, критические формулировки — потешными; разговор ведь идет простой, человеческий...

Мне удалось так поговорить. Разговор получился для меня настолько важный, что перерос профессиональные интересы. Мне посчастливилось познакомиться с множеством интересных людей, с ними мне было неизменно хорошо; некоторых я узнал ближе: они показались мне достойными людьми. Начал такой разговор не я. Мне пришлось его продолжать. Конец этих отношений еще не наступил, мы продолжаем встречаться, разговариваем о многом.

Мне хочется рассказать о тех, кто помогали ставить «Гамлета», о моих друзьях.

Никого из них я не видел.

Знакомство началось в дни, когда вопрос о постановке фильма еще не был решен. Меня тогда часто спрашивали: почему вы хотите поставить «Гамлета» в кино?.. Вопрос не заставал меня врасплох, доводов хватало. Но, откровенно говоря, каждый раз я не чувствовал удовлетворения своими объяснениями. Для меня это был случай «брака по любви»; объяснения не затрагивали главного: силы душевного волнения, вызываемого трагедией. Однако как раз об этом я и не говорил: причина выглядела бы, что ли, несерьезной. Мало ли кого и что волнует...

Кого и что волнует?..

Может быть, именно это и есть главное, что необходимо не только понимать, но и чувствовать всем существом, когда задумываешь новую работу. Ведь замысел образуется не на пятачке киноинтересов, а в кипении жизни, средоточии интересов времени. Всегда (о какой бы самой древней истории ни шла речь) — современных интересов.

Но как трудно проверить этой современной мерой природу твоего волнения.

Две строчки петита: «Ленфильм» включил в план экранизацию «Гамлета» (помещенные преждевременно) вызвали отклики.

«Я был очень рад, прочитав, что вы создаете фильм «Гамлет»,— написал мне Шахбоз Асымов из Ташкента.— Это моя любимая трагедия. Я мечтаю увидеть «Гамлета» на экране. Желаю Вам больших творческих успехов».

Я попросил тов. Асымова рассказать о себе, о причине любви к трагедии. Ответ я ждал с нетерпением. Ведь немало у нас любителей кино, собирающих автографы, карточки артистов. Мне же хотелось иного: объяснения интереса к сложнейшей трагедии.

Посудите сами, разочаровал ли меня ответ?..

«Я люблю героя,—написал тов. Асымов,—потому что он борется не за трон Дании, а за правду. Гамлет ведь может жить в Дании и остаться принцем, если не будет бороться за справедливость...»

Тов. Асымов — помощник мастера на трикотажной фабрике, ему 21 год, по национальности узбек.

«За неимением листа под рукой пишу Вам на карточке, с которыми всегда работаю. Слышал я, что экранизируете Вы шекспировского «Гамлета». Дело это очень трудное, но бесконечно важное. Поэтому долг наш, Ваших будущих зрителей, всячески помочь Вам, чтобы работа имела успех, и морально Вас поддержать, если что-то не выходит или выходит «не так».

На других карточках список философской литературы, связанной с шекспировской трагедией. Подпись: «С комсомольским приветом Г. Якубенко (политвоспитатель общежития Кировского завода)».

«Очень хотелось бы, чтобы Ваш ребенок был в первую очередь «умным», — желает мне в следующем письме тов. Якубенко.— Это так важно для человека, но еще в большей степени для трагедии».

Из конверта я вынул страничку в клеточку, вырванную из ученической тетради. «Я очень люблю Гамлета»,— вступила в разговор Нина Садчикова—

учительница из Котовска Тамбовской области.— Не буду объяснять, почему люблю. Много на свете людей, для которых «Гамлет» — очень личное, очень свое, очень дорогое». Мне пришлось по душе скромное, удивительно сердечное письмо. Началась переписка. И вот Нина уже объясняет причину пристрастия к шекспировскому герою:

«У каждого свой Гамлет и, наверное, разный в разные периоды его жизни. У меня такой (только очень трудно говорить точно и без лишних слов): вот люди родятся в мир, и очень многие привыкают жить по законам, установленным до них кем-то (конечно, эти законы разные). Человек входит в жизнь с понятиями: дружба, любовь, правда. И вдруг он видит, что каждое из них тысячу раз попирается и в крупном и в мелочах. И человек бунтует. А ему говорят: «А ты чего хочешь? Такова жизнь. А как же иначе? Это потому-то и потому-то». И объяснить и оправдать можно все. А Гамлет остается таким, каким родился в мир. «Нет,— говорит он.— Дружба есть дружба. Любовь — любовь. Правда — правда». Гамлет — это мужество, правда, бескомпромиссность. Это — не примиряйтесь!.. Я сегодня все ходила и думала, что нет на свете человека лучше Гамлета... Очень хочу скорее посмотреть фильм».

У каждого свой склад речи.

«Меня глубоко волнует судьба «Гамлета», — пишет Л. Кукушкина из Риги.— Шекспир направил это произведение против лицемеров всех мастей: король, Гильденстерн и Розенкранц, Полоний. «Гамлет» — вечно современная пощечина».

«Простите меня, если я попытаюсь судить не о своем деле. Но оно касается меня слишком близко, чтобы я могла умолчать. Речь идет о вашем фильме «Гамлет». Эта трагедия для меня является самым глубоким, великим и самым близким произведением мировой литературы... О ней я прочла все, что могла достать, видела всех исполнителей, каких могла видеть»,— пишет Наташа Демидова, инженер по автоматике химических заводов. Наташа добавляет: в образе героя нужно показать «не только силу мысли, но и всепоглощающую страсть».

Шло время. Начались съемки, мы уехали в экспедицию. Разумеется, не со всеми, кто писал мне, продолжалась переписка. Однако со многими я сдружился. Невольно случилось так, что мне писали уже не только на шекспировские или кинематографические темы, но и о себе. В маленьком эстонском городке Кейла Йоа я с нетерпением ждал известий от новых знакомых. Наташа писала мне о Большой химии, которая заставила инженера по автоматике перейти на специализированное отделение второго курса механико-математического факультета МГУ.

«Однако вопросы, связанные с великой трагедией, занимают меня по-прежнему. Я обратила внимание на слова о кризисе гуманизма в связи с трагедией Гамлета и решила понять, что это такое... Я жду с нетерпением выхода на экран фильма. А пока усердно посещаю концерты в консерватории и занятия по живописи».

С Ритой Слоневской я познакомился (тоже заочно) после того, как она прочла главу из «Нашего современника Вильяма Шекспира», напечатанную несколько лет назад в «Октябре». Рита преподавала в селе Покровка на левом берегу Амура. Из-за любви к «Гамлету» она убедила директора «несколько переставить» программу и рассказала ребятам 9-го класса о датском принце. «Уроки сами по себе прошли неплохо (директор оценил отлично). Но дело не в этом... Самое главное, что нам не удалось,— это образ Гамлета. Честно говоря, я не знаю, что мне делать. Сама я читаю, и читаю все, что можно достать... Честно говоря, я не знала, что это будет так трудно...» Рита расспросила учеников, что же они поняли из ее урока, а потом ночь ревела оттого, что ребята не оценили Гамлета.

Мы переписываемся уже давно. Рита вышла замуж, теперь она преподает в нелегком месте — школе-колонии для правонарушителей. Она увлечена своим делом.

Т. Савченко, преподаватель школы рабочей молодежи в Чимкенте, остроумно описала мне театральную постановку, где «демократический» датский принц напоминал «третьего могильщика». У тов. Савченко 32-летний стаж; школа обслуживает рабочих свинцового завода, завода прессов-автоматов. «Наши рабочие хотят не только знать основы наук и разбираться в технологических процессах производства, но и понимать, чувствовать прекрасное».

«Я счастлив, что десятки тысяч юношей и девушек смогут увидеть шекспировскую трагедию,— пишет ленинградский историк В. Ф. Поморницкий.— Меня волнует фильм и с этой точки зрения, как он будет воспринят. Взволнует ли он по-настоящему зрителей?»

Это же беспокоит и В. Быкачеву (станция Быково Московской области): «Тов. Козинцев, вы должны позаботиться, чтобы Ваш «Гамлет» нашел дорогу к уму и сердцу своей многомиллионной аудитории. Известно, что фильм даже бесспорной ценности не всегда верно воспринимается зрителем. Не всегда зритель верно прочтет игру актеров, композицию кадра, идею режиссера. Все это понять — это тоже своего рода искусство. И этому искусству надо зрителей научить. Массовый зритель очень разнообразен по своему возрасту, образованию, культуре. И потому он безусловно нуждается в объяснении фильма, в разговоре о нем. Он нуждается в пропаганде... Ни на одном фильме не будет чувст-

воваться такой «разнобой» зрителя, как на Вашем: одни о Гамлете что-то думали, другие к нему крайне равнодушны и потому о нем ничего не думали, а третьи, возможно, слышали о нем краем уха. Через радио, телевидение, печать Вам нужно приблизить Гамлета к зрителям, научить понять его действия, монологи, его чувства и мысли; понять жизнь двора и эпоху давно-давно минувших времен... Постарайтесь своими беседами со зрителями сделать так, чтобы после картины мы ушли с просветленным умом и обогащенным сердцем».

Все это пишется задолго до окончания съемок.

«Спасибо Вам, тов. Быкачева, за интересное письмо и за добрые слова (авансом) о нашем фильме,— ответил я.— Письмо заставило меня задуматься. Нужно ли пропагандировать фильм? Объяснять его содержание, обращать внимание зрителей на мысли и чувства героев. Я в этом не уверен. Увы, если фильм выйдет малопонятным — вина наша. Шекспир писал для народного театра; зрители стоячих мест— ремесленники, фермеры, матросы — отлично понимали «Гамлета». Искусство, особенно кино, обращается к уму и сердцу людей без вступительного слова. Трудно предсказать (особенно мне), каким получится наш фильм. Хочется, чтобы судьба датского принца воспринималась как жизненная, человечная, а следовательно, доступная каждому».

Доброжелательность и доверие отличали моих собеседников.

«Вы понимаете, с каким нетерпением ждем мы фильма?! — пишут студенты одного московского института.— И не скроем — с доброй тревогой, тем более доброй, чем больше мы любим Шекспира и Гамлета... Мы верим, Григорий Михайлович, что наш русский, советский Гамлет будет самым шекспировским, самым общечеловеческим» (много подписей).

По возвращении со съемки меня часто ждали бандероли, пакеты материалов.

А. Рюютли из Эстонии не раз пересылал мне все казавшееся ему полезным для фильма: репродукции Эльсинора, Виндзорского замка, монографии о Дании, рисунки старинных витражей.

Разумеется, выбор актеров стал предметом общего интереса.

«Мы прочли, что вы будете экранизировать «Гамлета». Это замечательно! В нашей семье все любят Шекспира...» Дальше высказывалось пожелание, чтобы заглавную роль играл молодой артист Иркутского театра. Интересна подпись: «С уважением семья Ислямовых и семья Морозовых» (Хабаровск).

«Мне кажется, лучшая музыка к Вашему фильму— на лютне. Лютня —самый распространенный инструмент в эпоху Шекспира... Можно также использовать музыку композиторов Елизаветинской эпохи или старых добетховенского периода полифонистов»,— советует А. А. Герасимов.

Во время экспедиции приходили письма: хорошо бы снять монолог Гамлета в таком-то месте. Приводились наброски кадра, указания на наиболее выгодное для освещения время.

«Не смог бы я оказаться Вам хоть в какой-то степени полезным?..— спрашивает Г. Ф. Худяков и прилагает свой перевод с английского «Быть или не быть»:

> Смертелен сон — какие уж тут сны,
> Лишь только сбросишь с прахом свой мешок...
> Семь раз отмерь... И весь секрет
> Напастей долголетья...»

Не забывали меня и старые друзья. От Нины Садчиковой пришла сказка Сент-Экзюпери. Объяснение этого подарка я нашел позже в письме: «Понимаете, такое ощущение, что в мире живет человек (Гамлет), очень мне нужный, близкий, понятный...— писала Нина.— Не знаю, как объяснить... Это тот, за которого, говоря словами Экзюпери, «ты всегда в ответе» ...

Множество людей чувствовали себя «в ответе» за наш фильм. «Я рискую просто надоесть Вам,— написал в одном из многих писем ко мне тов. Якубенко,— но так как съемки фильма уже идут, а я человек нетерпеливый, когда касается дело вещей, которые меня волнуют, то и решил в данном письме изложить Вам свои пусть дилетантские, но искренние соображения относительно общей идеи современной экранизации шекспировской трагедии. ...В условиях королевской камарильи, где каждый готов пожрать всякого, все ведут тайную или явную войну друг с другом, Гамлет, с душою чистой, светлой, благородной, человеческой, пришелся «не ко двору»... Но когда судьба позвала, Гамлет — «во имя жизни расцвета на земле» — повел решительную борьбу с «морем бед»... Герой погибает. Но почему печали нет?.. О судьбе его можно сказать так: «Не горе, а зависть рождает судьба ваша в сердцах».

Иногда пожелания были отчетливыми.

«Я хотел бы увидеть эпизод на корабле, когда Гамлет находит приказ убить его...— просит Шахбоз Асымов.— И не делайте Гамлета очень жалким и старайтесь показать, как изобразил Шекспир».

Я мог бы еще и еще продолжить такие цитаты: папки писем хранят мысли и чувства множества людей, которые «считали себя в ответе» за фильм. У каждого из них свое имя, но есть и общее для всех: зрители советской кинематографии.

Они сидели с нами за большим круглым столом. Это был очень большой круглый стол. Председателем беседы был актер из небольшого городка на речке Эйвон, славный мастер Вильям Шекспир. Он праздновал 400-летие со дня своего рождения. Он был в расцвете жизненных сил, отлично выглядел.





Обыкновенный волшебник

...И вот мы на студии. Сегодня нам предстоит увидеть последнюю, только что завершенную работу Эраста Гарина «Обыкновенное чудо». Фильм, где опять после долгого-долгого перерыва артист выступает в двойной роли — постановщика (как всегда совместно с X. Локшиной) и главного исполнителя.

Понемногу стихает зал. По экрану мимо аллей, газонов и лужаек проносится живописный поезд — всадники в треуголках, кареты с вензелями, а следом, неуверенно чихая, автомобиль ископаемой конструкции... Где-то в горах, в маленькой аккуратной усадьбе начинают свой обычный трудовой день Волшебник и его домовитая супруга... Но пусть простит нам Гарин-режиссер — мы все время невольно ждем появления Гарина-актера.

Вот распахиваются створки двери, и знакомый чуть протяжный голос произносит застенчиво, почти по-детски:

— Здравствуйте, любезные! Я — король, дорогие мои.

Зал моментально аплодирует... Зритель всегда сразу и безошибочно угадывает Гарина на экране. Он знает его в лицо, знает его походку, жесты, голос. И все-таки почти каждая новая встреча с ним таит в себе радость неожиданности. Мы все знаем об актере и его свойствах и все равно удивляемся.

— Если я до сих пор не надоел зрителю (от чего никто из нас не застрахован), на возможность чего вы намекаете,— говорит нам потом Эраст Павлович,— так это благодаря своим героям. Они у меня разные, при всей, может быть, внешней похожести. Себя сыграть можно в одном фильме, а дальше надо играть и других людей. Тем более что это куда увлекательней. Мне, например, интересны люди с чудинками. Открыть, разведать такую чудинку в человеке, сделать ее доступной и понятной каждому зрителю — это мне всегда нравилось. И порой удавалось. Особенно когда моя собственная чудинка чем-то совпадала с чудинкой в моем герое. Тогда и случалась самая большая радость для меня и, наверно, для зрителя...

«Обыкновенное чудо»— не просто очередная работа. Одноименная пьеса, положенная в основу фильма, написана одним из самых близких и самых постоянных друзей и спутников Гарина по искусству. В прологе к ней, между прочим, сказано: «В сказке очень удобно укладываются рядом обыкновенное и чудесное и легко понимаются, если смотреть на сказку как на сказку. Как в детстве... Сказка рассказывается не для того, чтобы скрыть, а для того, чтобы открыть, сказать во всю силу, во весь голос то, что думаешь»...

В этих последних словах, очевидно, и есть объяснение творческой близости двух художников. Гарин, так же... как и Евгений Шварц, любит и умеет открывать скрытое, обнажать тайное, любит говорить «во весь голос». И сказочная условность шварцевской драматургии служит ему верой и правдой...

— Только мы ведь не сразу «познакомились». Моя первая встреча с пьесой Евгения Львовича состоялась незадолго до войны в Ленинградском театре комедии. Это была «Тень». Вот где писатель действительно вывернул своего героя — даже изнанка отделилась! А главное, сумел найти реальный облик этой метафоры — тень. (Тенью в этом спектакле был я.) После войны, как вы знаете, появилась «Золушка». К слову сказать, на роль короля пробовалось не-



Справа налево: Э. Гарин, В. Кибардина, П. Соболевский и Б. Чирков. Репетиция фильма «Юность Максима» (в первоначальном варианте — «Большевик»). «Ленфильм», 1933

сколько актеров и утвержден был сначала не я, а другой актер. Одна только Кошеверова, режиссер фильма, стояла за мою кандидатуру, и вот, как видите... Потом я снова взялся за «Тень»— уже в качестве постановщика (не сам, правда,— по просьбе молодых артистов Театра сатиры). И, наконец, в Студии киноактера я поставил «Обыкновенное чудо» — любимую мою пьесу. У нас, к сожалению, мало пишется и мало ставится произведений подобного жанра. Я говорю о философских сказках. А ведь это очень современный жанр — и Шварц это чудесно доказал. Он умел скрещивать такие несоответствия, что дух захватывало. Какие у него причудливые персонажи — например, эти короли, или эти шуты, или волшебники... Каждый со своим, особенным секретом.

...Но Шварц — не единственный спутник Гарина. Творчество актера переплетается с творчеством многих драматургов кино и театра. И нам, естественно, хочется поразмышлять о герое Гарина вообще — о том собирательном, что ли, характере, который сложился из всех его работ... Сложился — не то слово. Скорее, отстоялся... Хочется понять его внутреннюю специфику. Нам представляется, что это несколько остраненный характер, несколько обособленный, отчужденный от среды, как бы инородный в ней. И в этом смысле — условный.

— А я бы не стал усложнять этот вопрос... Такая условность, если вдуматься, очень элементарна. Когда драматург перечисляет действующих лиц, то уже тем самым отделяет кого-то от кого-то. Одни герои образуют то, что мы называем фоном, средой, атмосферой. Другие как бы выделяются автором, приподымаются. Дистанция между героем и средой всегда имеется. Но все же нельзя ее, по-моему, доводить до бесконечности. Худо, как вы понимаете, если герой сам по себе, а среда сама по себе. Давно, еще до войны, довелось мне видеть в одном спектакле, не важно каком, одну известную актрису, не важно какую. Прекрасно она играла, просто грандиозно... и страшно мне не понравилась. Ее героиня так воспарила над всеми, так далеко оторвалась, что спектакль просто распался. Непонятно стало, зачем кроме нее на сцене находится кто-то еще. Все она порвала — все нити, все связи. А мне так кажется: как бы ни была условна трактовка образа — символична, аллегорична,— никогда нельзя рвать вот эти «соединяющие страсти». Иначе рискуешь остаться в пустоте... Бывает, правда, и обратное. Есть такая манера игры — вроде как антиусловная. Когда актер боится даже натянуть эти самые страсти, испытать их на крепость. Он словно бы растворяет себя в окружающей среде, а лучше сказать, в быту. Все, что он делает, говорит, верно — узнаваемо, похоже. И не больше. Все как в жизни — и не больше. По мне, это самая дурная манера — такой «фотографический реализм» (я не настаиваю на этом термине). Актер недвусмысленно внушает нам, что он совсем не играет.

Э. Гарин — Максим. Этюд Е. Енея к фильму «Юность Максима» («Большевик»). «Ленфильм», 1933



— А разве актеру не льстит, когда о нем говорят: он словно не играет, а живет?

— Мне не льстит. Я играю и не скрываю этого, мне это нравится — играть. И я люблю актеров, которым это тоже нравится. Вы видели Генуэзский театр, что приезжал в прошлом году? Не видели... Там удивительный есть актер — Лионелли. Читает он, представьте, монолог и торжественно так возглашает: каро, каро! Потом поворачивается к публике и доверительно поясняет — друг. Через какое-то время снова похожий монолог, снова восклицание: каро, каро! Актер поворачивается к публике и делает вид, что пытается вспомнить русское слово. Ему подсказывают. Он бурно радуется этому и продолжает монолог. Актер спокойно вышел из образа и так же спокойно, прямо на глазах у публики, вошел обратно. Как щедрый фокусник, который объясняет свои фокусы, но от этого не становится беднее. Фокусы продолжают удивлять. А фокусник не перестает быть в наших глазах волшебником. Хотя мы прекрасно сознаем, что никакой он не волшебник, и даже знаем хитрости и секреты его работы.

...Согласимся, что степень условности образа в большинстве случаев различна. Она зависит от концепции автора, от режиссерской трактовки и, наконец, от манеры игры, присущей данному исполнителю. Но размышляя о героях Гарина, нетрудно заметить некую постоянную степень их условности. Это не удивительно, ибо в первую очередь она связана с определенным стилем исполнения. Гарин не из тех актеров, которые любят психологические перевоплощения. Он предпочитает не уходить «от себя», всегда и везде оставаться узнаваемым. Даже исполняя по нескольку ролей в одном фильме (или спектакле).

Поэтому у него неизбежно должны были появиться и свои авторы и свои режиссеры.

И поэтому все творческие удачи артиста связаны с теми постановками, где присущая ему манера игры совпадала с позицией драматурга и режиссерским ви́дением. А неудачи, естественно...

—...Ну, особенно ярких провалов в моей биографии я не припоминаю, нет. Были такие роли, от которых я не получил никакой радости, да и зритель, наверное, тоже. Вот, например, почтмейстер в «Ревизоре» (правда, это вообще невезучая у меня роль, еще с гимназии). Или вахтер из фильма «Девушка без адреса» — жидкая, потому что была написана водянисто. Но хуже всего, это вы правы, когда случалось браться не за свои роли. У режиссеров иногда ведь подход несложный — раз жулик, или болван, или шпион, значит, надо приглашать Гарина. А потом оказывалось — вовсе не обязательно... Вы говорите, что в моих героях есть что-то свое — странное такое, чудаковатое. Ну, правильно. Кажется, это у Гоголя сказано: в каждом художнике или даже человеке сидит свой гвоздь, который не дает ему покоя, терзает его, будоражит. Во мне тоже, как видно, сидит свой гвоздь — в нем все дело. А если не так образно, то можно сказать, что у каждого актера есть превалирующая нота, своя. Моему герою свойственна, пожалуй, такая «превалирующая растерянность». В этом, возможно, и есть моя типажность — не та, про которую часто думают, которая снаружи...

И тут нам вспомнился — очень кстати — один старый эпизод. Года два назад Эраст Павлович Гарин, выступая перед студенческой аудиторией ВГИКа, рассказывал о своей творческой биографии и, между прочим, обмолвился, что в свое время ему довелось сниматься в роли Максима у Г. Козинцева и Л. Трауберга. Но затем постановка картины была по каким-то соображениям приостановлена, а когда вновь возобновилась, то артист уже был далеко, в Сибири, на гастролях с театром. Впрочем, добавил Гарин, на общих планах, например в сцене похорон, в кадре я, а не Чирков.

Тогда, помнится, это сообщение вызвало веселое оживление в зале. Вероятно, каждый из присутствующих представил себе Эраста Гарина в роли Максима и невольно улыбнулся.

— Это потому, что каждый представил себе Гарина в роли Чиркова или Чиркова в роли Гарина,— заметил Эраст Павлович.— Конечно, это курьезно. Мне еще до Максима пришлось поработать с Козинцевым и Траубергом. Они тогда начали снимать и не кончили «Путешествие по СССР». А сценарий

Э. Гарин — Васюта Барашкин. «Путешествие по СССР». «Ленфильм», 1932. Неосуществленная постановка



был интереснейший — написал его Погодин. Там крестьянская артель подрядилась копать канавы на одной из новых строек. Разные в этой артели были мужики. Тарханов играл этакого дремучего и консервативного мужичка. Ему снились всевозможные сны: черти, ангелы являлись по его душу. Все это переплеталось с реальными событиями. А я там изображал подкулачника — такого доморощенного, злоехидного философа. Острая была роль, и очень она мне удавалась. Не знаю почему, но фильм так и не был закончен, а авторы его приступили к работе над новой своей картиной «Юность Максима». Конечно, многое поначалу задумывалось не так, и Максим был совсем другой. Один из первых вариантов сценария назывался-то «Коммивояжер революции». И предполагалось, что играть Максима будет Михоэлс. (Тут вы опять улыбнулись.) Затем появился более поздний вариант. Назывался он теперь «Большевик», и роль героя перешла ко мне. Съемки начали по этому сценарию. Снята была только сцена похорон одного из товарищей Максима.

...Потом уже, после беседы, мы снова и снова возвращались к этому любопытному эпизоду. Думалось, какая странная, нелогичная судьба у героя, хорошо всем известного, очень простого и очень понятного. Судьба, у начала которой стояли столь разные актеры — Михоэлс, Гарин, Чирков. Теперь это не казалось курьезным, но по-прежнему оставалось необъяснимым. Мы обратились к литературе по истории создания «Юности Максима». И что-то прояснилось. Да, поначалу авторы представляли своего героя тихим, неприметным рабочим, очкастым и некрасивым, который неожиданно для себя оказывался вовлеченным в классовую и революционную борьбу. Герой этот чем-то ассоциировался с рыжим Мотеле из стихотворной повести Уткина, очень популярной в то время. Видимо, такого Максима и должен был сыграть Михоэлс.

В другом варианте сценария, который назывался «Большевик» и был опубликован, главный герой предстает перед нами «тощим парнем с умным взглядом, с острым носом, с упрямой копной волос». Вот один из эпизодов — видимо, этого сценария,— приведенный в книге Н. Зоркой: «Герой выходит на похоронах товарища, покончившего самоубийством, выходит нелепой походкой и начинает говорить совершенную белиберду... какой добрый был парень, как плохо сделал адвокат — не может выразить свою мысль. Сказал что-то нелепое, и, несмотря на весь трагизм положения, кто-то рассмеялся». В этом человеке уже безошибочно угадывается новый его исполнитель — Э. Гарин. С его протяжной, слегка обиженной интонацией, с его озабоченным и немного растерянным взглядом. Угадывается не только по внешним признакам. Характер обрел какие-то еще едва приметные эксцентрические черточки. Герой Гарина, по замыслу авторов, должен был обнаружить перед зрителем необычность, особенность человека, двигающего революцию. Г. Козинцев и Л. Трауберг вновь готовы были прибегнуть к своему излюбленному в те годы приему — приему остранения. И в этом они серьезно рассчитывали на своеобразное актерское дарование Э. Гарина. Но по мере исследования исторического материала, изучения опыта рабочего движения, авторы нашли, что этот человек силен и значителен прежде всего своей похожестью на других людей, своей родственностью с другими людьми. Авторы ощутили потребность взглянуть на человеческий характер в движении, развитии. В этом они положились на дарование другого актера — Бориса Чиркова.

Гарин действительно предпочитает брать и давать характеры в статике, недвижимые в пространстве и во времени. Это не значит, что герои Гарина статичны, безучастны ко времени и окружающей среде. Это значит, что актер предпочитает исследовать исконные, непреходящие противоречия в человеческом характере. Очевидно, ему так удобнее работать. Он часто поворачивает своего героя неожиданной стороной, новой, еще неизвестной. Он любит противопоставить в характере своего героя абсолютно противоположные черточки. Он любит — тут снова вспоминается Шварц — вывернуть человеческий

Э. Гарин — Ромашов. Фотопроба к фильму «П о е д и н о к». Неосуществленная постановка Э. Гарина и Х. Локшиной. 1938



характер наизнанку, сделать эту изнанку наглядной, обозримой. Отсюда, вероятно, происходит эксцентрическая манера игры.

Театральный зритель еще в двадцатые годы знал эту особенность гаринской манеры. Потому что впервые почувствовал и оценил ее замечательный мастер сцены Вс. Мейерхольд. Более своего режиссера у Гарина никогда не было — разве что сам Гарин. Роли, сыгранные актером на сцене театра Мейерхольда, всегда поражали своей необычностью. Многие из них были даже знамениты своей неожиданностью — например, роль Чацкого в «Горе уму». Даже на фотографиях вы невольно отмечаете некую странноватость героя — то ли в одежде, то ли в прическе...

— Репетировал эту роль Яхонтов. — рассказывал Гарин.— Но вот как-то на репетиции Всеволод Эмильевич послал Локшиной — она ассистентом у него на спектакле работала — записку. Сама записка сохранилась и лежит где-то. Вот ее примерный текст: «Совершенно секретно. Я знаю, меня будут упрекать в пристрастии, но мне кажется, только Гарин будет нашим Чацким: задорный мальчишка, а не трибун» и т. д. Сначала у меня ничего не получалось, не выстраивалась роль. Самочувствие было противное. Чацкий мне страшно не нравился. Я говорю Всеволоду Эмильевичу: я не любовник. Мне бы Кюхельбекера сыграть... Но потом эпизод за эпизодом стал цеплять и что-то выстроилось. А потом уже один критик писал: опять у Мейерхольда все наоборот.

— Это он имел в виду вашу роль?

— И мою. А у Мейерхольда все было как раз не наоборот, а как бы это сказать... навыворот. Он постоянно искал и находил социальные мотивы. Ну вот, характерный пример, как мы изобретали костюм для Чацкого. Мейерхольд вспомнил один из портретов Кипренского. Пошли смотреть. На портрете — юный такой аристократ в роскошной шелковой косоворотке. Барин, но вместе с тем демократ. Сшили мне похожую рубашку-косоворотку... Вроде пошло. Так и замешивалась эта роль. А роль ведь очень трудная. Это потому, что с первого взгляда она кажется простой и плоской. Вот мы ее и поворачивали то одной, то другой стороной...

Так было не только с Чацким. Так было с каждой ролью, сыгранной Гариным на сцене этого театра. Так было в кино, где артист дебютировал в 1934 году (в фильме «Поручик Киже») и где сыграл более двух десятков ролей — больших и маленьких, эпизодических и главных, комедийных и драматических.

Гарин прожил большую жизнь в искусстве и просто большую жизнь. Человек его возраста обычно обязан помнить столько-то войн, столько-то революций, столько-то стихийных бедствий. Гарин помнит и войны, и революции, и многое другое. Хорошо помнит свою Рязань. Зал дворянского собрания, театр, где часто выступали столичные знаменитости — братья Адельгейм, труппа Незлобина. Помнит иллюзион («чудо XX века»), где гимназистом упивался Мозжухиным и Максом Линдером...



Э. Гарин — Король. «Обыкновенное чудо». По пьесе Е. Шварца. Постановка Э. Гарина и Х. Локшиной, 1964

— А знаете, что ярче всего запомнилось мне в детстве? Собственно, с той поры я себя и помню, а было мне тогда три года. Окна одной из комнат нашего дома выходили на улицу, а напротив нас помещался часовой магазин. За большой стеклянной витриной стояли часы, много разных часов. Мерцали стрелки, качались маятники. Я ужасно любил стоять у окна и смотреть на эти часы. Это был как бы мой собственный, немного волшебный мир. И вдруг однажды — помню, как сейчас,— хлынула по нашей улице толпа, ударила по витрине камнями, палками. Прямо по моим любимым часам! Посыпалось стекло... Меня сразу, конечно, уволокли от окна. После уж я узнал, что был погром.

Он рассказывает этот эпизод, окрашивая фразы своей знакомой, неповторимой интонацией, слегка удивленно и чуть обиженно, с той степенью наивности и растерянности, по которой мы всегда узнаем Гарина на сцене и на экране и которая вновь прозвучала в знаменитой реплике из «Обыкновенного чуда»:

— Здравствуйте, любезные! Я — король, дорогие мои.

Ю. БОГОМОЛОВ,
М. КУШНИРОВ

У Ивана Лапикова

Я вышел из станции метро на привокзальную площадь: до назначенной встречи оставалось еще с полчаса. Хотелось пройтись пешком, собраться с мыслями, прорепетировать, что ли, предстоящую беседу. Интервью — всегда нелегкое дело, тем более с актером, о котором ничего не знаешь, кроме того, что он работал в Волгограде, дважды снимался в эпизодических ролях, и вдруг всех поразил своим Семеном Трубниковым в фильме «Председатель». Кого ни расспрашивал из своих знакомых кинематографистов, никто ничего путного об Иване Лапикове сказать не мог — человек, мол, приезжий, новый. И вот на «Мосфильме» мне дали какой-то телефон...

Первые жизненные впечатления от актера, с которым познакомился в большой, интересной роли, всегда чреваты разочарованиями: непременно сравниваешь человека с тем, каким знаешь его по экрану, и в глаза бросаются какие-то частности — ростом вроде пониже, глаза светлые, голос непохож. Но уже через пять минут мы сидим с Иваном Герасимовичем за столом, и я, заглядывая в свой блокнот, выбираю вопрос, с которого можно было бы начать. Еще через десять минут, узнав некоторые биографические подробности, я, кажется, прекрасно представляю себе человека, самой жизненной «фактурой» сливающегося со своими персонажами. Немного погодя, убеждаюсь в ошибочности, во всяком случае, в неполноте своего мнения, понимаю, как много кроется за внешней простотой актерского рисунка.

В работах Лапикова (а я кроме «Председателя» видел еще «Непрошенную любовь», снятую В. Монаховым по рассказу М. Шолохова, где актер играет старого казака Гаврилу) с первых же кадров чувствуешь глубоко национальный характер актерского дарования. Не то чтобы здесь жила хорошо усвоенная традиция в исполнении подобных ролей (традиция эта существует, и, надо сказать, сегодня не нужно обладать особыми актерскими способностями, чтобы, опираясь на нее, сносно представить на экране и находящегося во власти частнособственнического инстинкта крестьянина и живущего в революционную пору казака старой закалки). Лапиков, не порывая с традицией, идет самостоятельным путем, и потому в моем блокноте в ряду других кратко обозначенных тем для разговора стояла запись: «корни». Я был уверен, что тут дело не в одном таланте и не только в актерской удаче.

Мы разговорились, и я узнал, что Лапиков родился в деревне бывшей Царицынской губернии, на Волге, в многодетной семье. Вскоре, правда, отец поступил рабочим на металлургический завод «Красный Октябрь», и они переехали в Волгоград, но связи с крестьянством остались крепкими.

— Когда мальчонкой был,— рассказывает Иван Герасимович,— я на каникулы в деревню приезжал, потом отпуск стал там проводить. А теперь отец на пенсию вышел, на родину вернулся, так что, как свободная неделя, я домой еду. В общем, хоть я и проработал двадцать два года в театре, но от деревни не отрывался. Можно сказать, все этапы ее истории пережил. Поэтому меня так заинтересовал нагибинский сценарий «Председатель» и сама роль Семена Трубникова.

Я ведь таких Семенов видал-перевидал в своей жизни; нелегко складывалась их судьба. Семен — работяга, он всю жизнь не покладает рук, чтобы прокормить ораву ребятишек. Но трудности существовании, горести жизни после войны отняли у него веру в справедливость, в необходимость колхоза. В том, что Семен оказался врагом своего брата, не только вина, но и беда его. Мы старались показать трагедию человека во всей ее сложности. Тут понадобились разные краски, умение увидеть, где в самом плохом человеке просвечивает доброе. Когда Семен решает уйти из колхоза — это не только свидетельство его поражения в споре с братом, не только проявление бессильной злобы, но и в известном смысле проигрыш Егора Трубникова в борьбе его за человека. Ведь Семен, повторяю, не одинок, таких, как он, в колхозе было немало. Оскорбленное самолюбие заглушило голос рассудка, оказалось сильнее привычки к насиженным местам, к дому. Семен уходит, и я не знаю, как судьба его сложится.

«Председатель». И. Лапиков — Семен Трубников



Кажется, что актер снова проигрывает роль, но уже в другой тональности.

— В нашей деревне, помню, был тоже председатель, похожий на Егора, крутой, беспощадный. Дело при нем сначала резко пошло в гору, но процентов двадцать людей при этом перешли в соседний колхоз.

Лапиков помолчал, вдавливая окурок сигареты в белую эмалированную плошку. И затем, как бы продолжая свою мысль, рассуждая о том, о чем уже немало говорено и еще больше передумано:

— Я видел, как взволнованно принимают люди фильм «Председатель», и думаю, что причиной тому — прежде всего правда, которой мы постучались в сердце зрителя. У нас порой узко понимают правду в искусстве: иногда считают верным говорить в искусстве лишь о «правильном». Но ведь искусство куда глубже. Оно может вести к правильному и тогда, когда показывает неправильное.

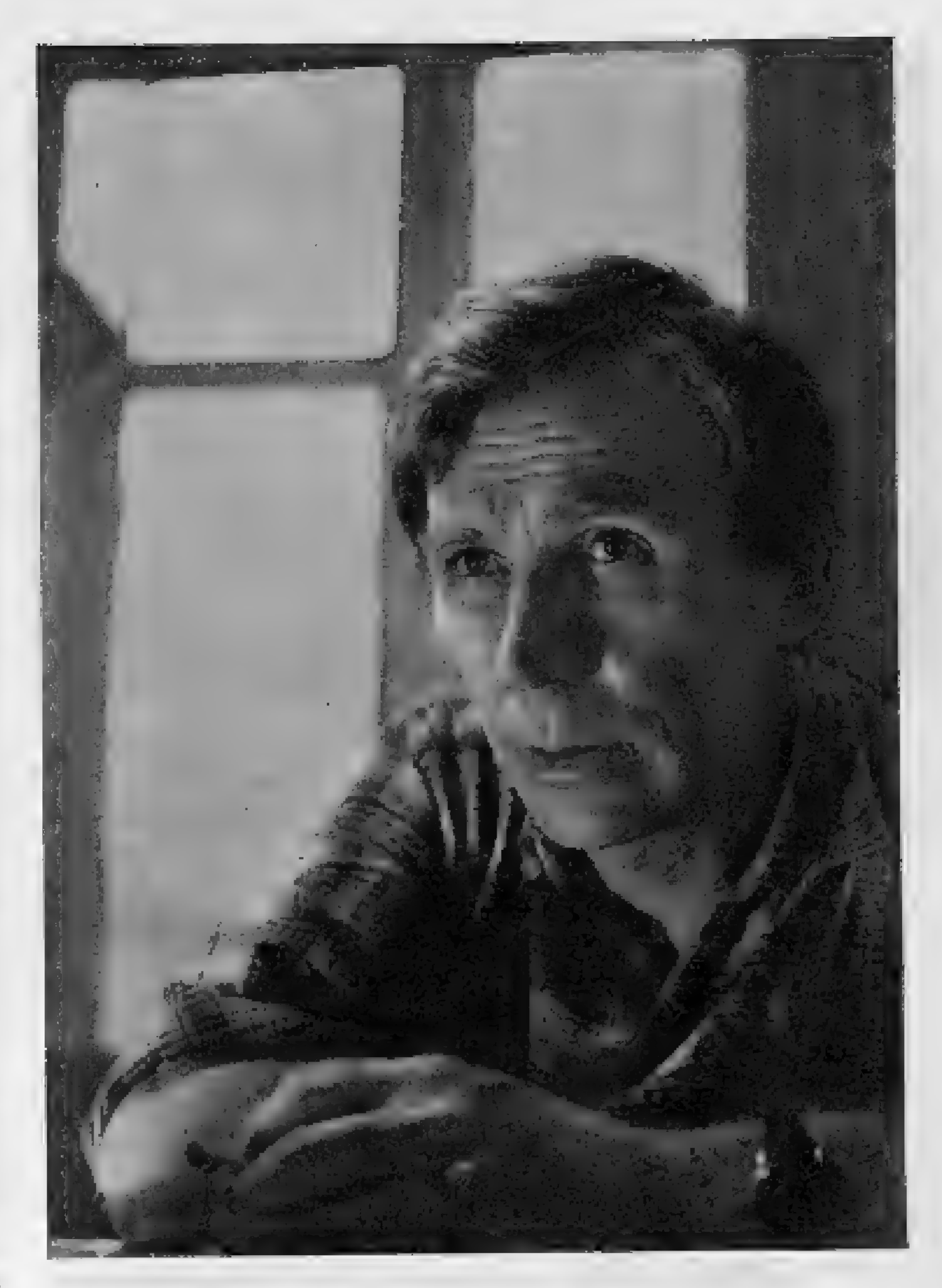
Для актера роль, как я понимаю, непременно результат пережитого, передуманного. Когда выбираешь роль — а мне в последнее время приходится читать немало сценариев,— прежде всего обращаешь внимание на жизненный материал. Открываешь новый для себя срез жизни и что-то другое находишь в себе самом. Нет открытия у драматурга, и повторяешься ты сам. Сейчас я снимаюсь в небольшой роли шофера дяди Коли — бытовой персонаж, каких в театре было играно-переиграно. Не знаю, что получится на экране. Тут, как говорится, можно актеру взять готовенькое, с полочки...

Я пытаюсь расшифровать общее и, признаться, довольно стертое понятие «жизненный материал». Работники киностудий иной раз злоупотребляют этим словом в сочетании с самыми разнообразными эпитетами: «природный материал», «голосовой материал», «актерский материал» — это все об актере; «драматургический материал», «сырой материал» — это о сценарии; просто «материал» — это об отснятых, но не смонтированных метрах пленки.

Что понимает Иван Лапиков под жизненным материалом?

— Мое правило — учиться каждый день у улицы, смотреть, запоминать, накапливать,— говорит актер.— Люблю побродить по людным местам. Рынок, ярмарка, вокзал, пристань — кого там только не увидишь, какое богатство лиц, типов, манер поведения! Еще в детстве, начитавшись Горького — это мой любимый писатель,— я ходил на Волгу, гулял по нашему рабочему поселку: меня увлекала возможность в жизни увидеть тех же людей, тот же материал, который таким ярким представал передо мной в искусстве.

Лапиков полюбил театр не сразу, сначала он увлекался музыкой: играл на балалайке в струнном



оркестре заводского клуба. Играл еще и потому, что ему как «артисту» легче было проникать в клуб, когда там шли театральные спектакли.

Научился играть Иван Герасимович еще в деревне, у родных, и полюбил музыку на всю жизнь. Лапиков с гордостью показал мне свое недавнее приобретение — старую, разбитую гитару фирмы «Циммерман».

— Посмотрите только какая она легкая,— протянул мне гитару, потом взял бережно в руки.— Найду хорошего мастера, отремонтирую как следует, она у меня еще не один год поиграет.

Лапиков так смотрел на гитару, что я сразу вспомнил разбитую им на экране балалайку — в той сцене, где Егор возвращается с первого колхозного собрания. Семен там сначала весь захвачен музыкой, в азарт входит, и в то же время растет в нем обида на брата и в гневе с размаху бьет он балалайкой по печи.



«Непрошенная любовь». И. Лапиков — Гаврила

— В фильме я сам играю, только вот, наверное, заметили, что звукооператор тему вступления в конце записал снова, но в другой тональности...

На сцене театра Лапиков видел больших мастеров, не пропускал и постановок заводского самодеятельного коллектива. Но попасть в его ряды не торопился. Приглядывался к работе. А приглядевшись, решил ехать в Харьков в театральное училище.

Иван Герасимович с удовольствием и не раз вспоминает годы, проведенные в студии.

— Мы учились из-за кулис. Стипендия актера в то время была мизерной. Чтобы прокормиться, нужно было подрабатывать каждый вечер в театре в массовках. Сотни раз выходили на сцену в толпе статистов, носили подносы. Александр Григорьевич Крамов учил нас: «Триста подносов надо вынести на сцене. Если тебя хватит на это, станешь актером». Но главное, что влекло нас в театр по вечерам, это возможность поближе увидеть игру знаменитых актеров, наших кумиров. Я множество раз видел на сцене Крамова, Крушельницкого, Марьяненко, знал наизусть многие из их ролей. Сейчас существует мнение, будто актера-студента нельзя пускать в театр: как бы он там, насмотревшись на других, не утратил свою индивидуальность! Думаю, что эти опасения несерьезны — было бы что терять! Если актер наделен способностями, то в театре он их не растеряет, а, напротив, укрепит.

И еще я скажу, чем был полезен для нас старый театр. Раньше был отыгранный десятилетиями классический репертуар: Шиллер, Островский, Горький. На нем воспитывались одно за другим поколения актеров. Сегодня классика на сцене становится данью юбилейной дате, молодые режиссеры и актеры не имеют вкуса к классике, а то и попросту не знают ее. Отсюда порой узость актерского кругозора. «На дне», скажем, или «Мещан» Горького я знаю наизусть от начала до конца, могу расписать и показать все мизансцены, могу рассказать, кто из актеров прошлого как играл ту или иную роль.

Лапиков убежден, что классика способна дать ответ на споры, которые ведутся в современном искусстве.

— Классике отдаешь себя всего без остатка, а сейчас актеры по невесть кем придуманной моде без конца сдерживаются, полагая, что это и есть признак высокого искусства. А от этого и пошла «академия»: пусто и скучно и в сердце у зрителя и в зале. По мне так: зрителю важнее, что ты на сцене не удержался и выплеснул живое, показал свою душу. Я твердо уверен, что мы рано или поздно придем к театру ярких страстей. Я понимаю, что есть так называемые «философские», раздумчивые пьесы, но театр, лишенный крови, — это вырождение искусства.

Тут я почувствовал необходимость поспорить с Иваном Герасимовичем на тему о сдержанности в создании актерского образа на экране. Я специально говорю об образе, а не об игре актера, так как образ этот складывается еще и из режиссерского решения, работы оператора, иногда музыки и т. д. Мне показалось, что в фильме «Непрошенная любовь», где Лапиков играет роль деда Гаврилы, в ряде сцен — там, например, где старик узнает о гибели сына и где ему мерещится, что раненый комиссар продотряда был причастен к этой смерти,— режиссер и актер разошлись в понимании характера своего героя. По-моему, постановщик в чем-то не до конца оценил возможности исполнителя, и, как бы не доверяя зрителю в его способности додумать все самостоятельно, добавил в актерский образ некоторые чисто режиссерские краски, во многом обнажающие авторскую мысль. Так появились театрально насупленные брови, вскинутые в отчаянии, заломленные руки, многозначительные взгляды в сторону камеры.

Лапиков не согласен:

— Кульминационные точки повествования надо подчеркивать. Если мы считаем себя художниками, а не натуралистами. Другое дело — как это получается. Мы хотели в этих сценах подчеркнуть: сейчас наступит момент, когда произойдет нечто важное. Может, в чем-то и вышло безвкусно, но это иной разговор.

Лапиков считает неправильными ссылки на специфику, на крупный план в кино, который и обусловливает сдержанность в поведении перед камерой.

— С первых же съемок я не очень-то пугался этого страшного «зверя» — нацеленного на тебя в упор

объектива. Если я знаю, что надо делать, я не думаю о соседстве кинокамеры. У меня была некоторая предварительная школа на телевидении, но гарантии в естественности и точности поведения перед кинокамерой она не дает. В кино моим первым режиссером был Юрий Егоров. Он снимал «Командировку» у нас в Волгограде, когда актер, исполнитель роли пчеловода Татьяныча, заболел. Нужна была срочная замена. Егоров пришел к нам в театр на спектакль, и началась моя кинематографическая биография.

Характер старого пчеловода в сценарии был интересен мне и близок, времени для раздумий — немного, надо было снимать фильм.

Лапиков достает фотокадры из своих первых киноработ, продолжает:

— К сожалению, в процессе монтажа значительная часть сцен с Татьянычем не попала в картину. Но, работая над своим следующим фильмом, Егоров снова предложил мне роль... Бериевский лагерь. Заключенный Ефим Голубев, бывший председатель колхоза, арестованный за то, что в колхозном клубе был случайно разбит бюст Сталина. За Голубевым, эпизодическим персонажем, стояло для меня столькое, что, кажется, будто я мог рассказать про своего героя все, до мельчайшей подробности.

Конечно, чтобы характер обладал на экране глубиной, недостаточно прочесть наспех роль, загримироваться и предстать перед объективом. Тут нужна большая работа, и в том числе тщательные репетиции. Я, как, наверное, и все театральные актеры, всегда стою за репетиции в кино, в том числе и застольные. Не для того чтобы избавиться от робости перед аппаратом — просто репетиция позволяет точнее вскрыть интонацию роли.

Вот еще один термин, который употребляют поголовно все актеры и режиссеры, понимая его совершенно по-разному.

— Для меня тональность связана иной раз с самыми неожиданными вещами. Во время съемок, например, я даже в свободные часы и выходные дни ношу тот костюм, в котором играю. Хоть это и не положено, возможно, но я таким образом лучше вживаюсь в характер. В конце концов мое внутреннее состояние настолько точно отражает внешний порядок вещей, что я замечаю самые незначительные перемены. Если, например в одном кадре я снят в рубахе с незастегнутым воротом, то, продолжая работу над сценой в другой день, я не смогу ее сыграть, если у меня рубаха окажется застегнутой. Даже если я об этом забуду или не напомнит помреж, внутреннее мое состояние подскажет эту деталь.

Еще не будучи знаком с этим актером, глядя на него на экране, я думал о том, сколько труда стоит за каждой его ролью, труда и опыта жизни. Я заготовил было в своем блокноте подходящий к случаю вопрос, но задать его не успел — Иван Герасимович сам коснулся его.

— Говорят, будто у Орленева был необыкновенный талант, то, что называется «божий дар», — он мог почти не работать над ролью. Даже если это не легенда, я не представляю для себя такого положения. Я никогда не обольщался насчет своих возможностей, всегда знал, что могу, а чего не могу.

Тут я перебиваю Ивана Герасимовича вопросом, который, сам не знаю почему, не задал раньше:

— Не занимались ли вы режиссурой прежде и не хотите ли приняться за нее сейчас?

— Я ставил как-то в театре пьесу, вдвоем мы ставили. Но пока не хочу торопиться, не понимаю тех, кто, едва обнаружив способности в какой-либо кинематографической профессии, мечтает бросить ее ради «лавров постановщика».

— Это верно, спорить не приходится, и все же, не кажется ли вам, что функции кинематографического актера не должны ограничиваться рамками роли?

Естественно, что для себя я жду рассказа о «Председателе». Иван Герасимович медлит, трудно говорить о работе, которая еще в тебе, еще не стала прошлым. Начинает не сразу...

— У нас с Мишей Ульяновым был очень хороший актерский контакт в течение всей картины. Мы чувствовали друг друга так, будто всю жизнь проиграли бок о бок. Что значит все-таки театральная выучка, привычка понимать партнера с полуслова. Очень часто перед началом съемки, пока режиссер и оператор были заняты своими делами, мы с Ульяновым для того, чтоб собраться с мыслями, отходили куда-нибудь в сторонку и говорили о предстоящей сцене. Тут, конечно, в процессе беседы у нас появлялись какие-то мысли и конкретные предложения относительно того, как должна выглядеть сцена на экране. Если хотите, считайте это своего рода нашим «соавторством» с режиссером. Впрочем, мы с Алексеем Салтыковым выступали всякий раз в качестве единомышленников, принципиальных разногласий в трактовке характеров героев или отдельных сцен не было. Но, естественно, что Салтыков — человек молодой и, что особенно важно, городской — нуждался и в совете и подчас в помощи.

Помню, как нелегко нам давалась сцена, где Ульянов — Егор разражается отборной бранью на глазах у всего колхоза. Важно было избежать одновременно двух крайностей, одинаково пагубных для сцены,— пошлости и ханжеского целомудрия. Я думал все время о тех деталях, которые могли бы образно, метафорически выразить существо этого эпизода. Снимали мы тогда на натуре, под Можайском. Во время моих с Мишей прогулок я обратил



Фотопроба к фильму «Андрей Рублев». И. Лапиков — Кирилл

внимание на огромные стаи птиц, которые, как по команде, взлетали с деревьев и заполняли небо до горизонта. Пришла мысль вставить в сцену, где бранится Егор, кадр взлетающих птиц. Этим кадром иронически переосмысливались слова Егора, приказавшего женщинам «закрыть слух»: даже птицы, мол, не могут вынести его изощренной ругани! Я стал упрашивать Салтыкова, чтобы он снял птиц. Сначала режиссеру моя идея, кажется, не пришлась по душе, но все же я уговорил его послать второго оператора на опушку леса и снять этот план. Теперь он стоит на своем месте в сцене и, по-моему, несет именно ту смысловую нагрузку, о которой я говорил.

Находку эту, как и многие другие формы участия в создании фильма, актер не считает режиссурой. Это, по его мнению, необходимая мера творческой активности.

Сейчас, в частности, Лапиков готовится к съемкам в фильме А. Тарковского «Андрей Рублев» и уже составил список литературы, необходимой, как он считает, режиссеру.

Иван Герасимович вынимает откуда-то пухлый роман Мельникова-Печерского «В лесах», хвалит музыку языка, считает, что тут заложены основы интонационного строя такого произведения, каким он себе мыслит «Рублева».

— Я перечитываю сейчас эту вещь и хочу непременно, чтобы Тарковский ее тоже перечитал. Может быть, тогда он изменит кое-что в диалогах, которые пока что не всегда удобопроизносимы. Очень трудно,— признается актер,— найти сразу, как разговаривает твой герой. Кирилл должен говорить, по сравнению с Семеном Трубниковым или с дедом Гаврилой, совсем по-другому, это ясно. Но как? Я уже немало времени, сам того не замечая, ищу его интонации. Иногда их вроде бы слышишь во сне, просыпаешься, а вспомнить не можешь...

●

Возвращаясь, прохожу по шумной привокзальной улице, попадаю на площадь и чувствую, что начинаю пристально всматриваться в лица встречных. Лапиков «заражает»— ловлю себя на этой мысли. Ведь «заразительность» актера неотъемлема от его творческого облика. Последовательность в проведении определенных гражданских и эстетических принципов, убежденность, доходящая до высот бескомпромиссной веры, ощущение своей ответственности перед жизнью и перед людьми, понимание характера из самой его глубины, а не по внешней, пусть даже эффектной похожести, воссоздание прежде всего силы человеческой страсти, жизни духа — все эти качества, столь характерные для Лапикова, и составляют, в сущности, русскую театральную традицию.

Пытаюсь отыскать для него предшественников в искусстве. МХАТ? И да и нет. Малый театр? Несколько ближе, но все же не до конца. В Лапикове скрестились традиции русской сцены (и прежде других думается об Островском) с тем новым, что принесло в искусство актера наше время. Сила дарования Лапикова — в редкостном сочетании национальной стихии глубоких и сильных эмоций с поразительной способностью актера эту стихию до поры до времени сдерживать. Если проследить по эпизодам, мы заметим, что начинает Лапиков внешне спокойно, но за первичной реакцией сразу же угадываются иные чувства, более глубокие и более сильные. Наступает кульминация — а она также существует в каждом его эпизоде,— и в мгновение мобилизуется вся многоступенчатая актерская техника. Только что перед нами был уравновешенный, даже медлительный человек, и вдруг его словно подменяют: горящий взгляд, взлетевший в поднебесье голос, пластика тела, жесты, походка, мимика — такого крещендо я давно не помню на экране...

Эмоциональность героев Лапикова и есть то «биение страстей высоких», которое всегда отличало русского актера.

Ан. Вартанов

Творческий вечер А. Колошина

Творческий отчет режиссера-оператора А. А. Колошина,— гласило объявление Центрального Дома кино. Творческий отчет кинохроникера — не столь частое явление в общественной жизни кинематографистов. Поэтому обсудить фильмы А. Колошина, а заодно и поговорить о насущных проблемах документального кино собрались многие товарищи и коллеги оператора. Это не был юбилейный вечер, хотя А. Колошин отдал операторскому искусству двадцать пять лет своей творческой жизни. Шел заинтересованный, взволнованный разговор о современном стиле документального кино, о путях его развития. Отрывки из фильмов, показанные на вечере («На улицах Вены», «Тени над родиной», «За рампой — Америка», «Мексика, которую мы любим», «Мы на Волге живем»), давали для этого разговора богатый материал.

— Основная тенденция в развитии современного документального кино — говорящий герой,— начал разговор А. Колошин.— После того как звук прочно вошел в художественный кинематограф, документальное кино еще долго оставалось немым. Все звуковые элементы (речь, шумы, музыка) были до последнего времени дополнением к изобразительному ряду. В современном документальном кино звук становится основой монтажа. Говорящий с экрана человек намного достовернее озвученного диктором, тем более сейчас, когда весь мировой документальный кинематограф разными способами стремится к правде жизни. К сожалению, наши документальные фильмы не всегда убедительны в этом отношении. Часто автор ведет зрителя «железной рукой» по фильму, открыто навязывая ему свою точку зрения. Отсюда и явная дидактичность наших фильмов. Естественно, свою точку зрения автор должен иметь, но доносить ее надо таким образом, чтобы зритель сам додумал ее в процессе просмотра фильма или после, придя домой.

«Говорящий» герой, по мнению А. Колошина, призван раскрепостить документальный кинематограф от огромного количества штампов, накопившихся за много лет и привести его к новым творческим результатам. Наглядным подтверждением привнесения нового качества в наш документальный кинематограф может служить, по его мнению, прекрасный фильм «Катюша».

— Я принимаю А. Колошина в целом как интересную творческую личность,— продолжил разговор Л. Кристи.— Я ценю его страстность, увлеченность, гражданственность в искусстве. В общей цепи творческой деятельности этого художника даже неудачи представляют интерес. Однако я не согласен с некоторыми его теоретическими суждениями. Сейчас модно панацеей от всех бед считать синхронную съемку и съемки скрытой камерой. Существо же дела, на мой взгляд, совершенно не в этом. Людям нужна правда в кино, но не бытовая правда, а настоящая, большая Правда. Добиться ее можно только путем истинного уважения к зрителю, а именно, давая зрителю возможность размышлять над произведением искусства. Поэтому самые блестящие эпизоды в фильмах А. Колошина не обязательно те, где есть синхронная съемка, а те, где автор волево, талантливо, ярко выражает свое отношение к изображаемому. В символических кадрах Волгограда, например («Мы на Волге живем»), А. Колошин поднимается до настоящих высот образного мышления. Летчик Девятаев в той же картине не говорит непосредственно сам, но образ его создается в лаконично выраженном и отлично согласованном с изображением дикторском тексте. Успех эпизода, сила его образной системы обеспечиваются четко выраженной авторской мыслью и возбуждением зрительской активности.

Совершенно обратный эффект в фильме «Мексика, которую мы любим», где текста так много, что не успеваешь его осмыслить.

Текст многих наших картин, к сожалению, еще результативный, в нем нет места для раздумья,— продолжает Л. Кристи.— Но для того чтобы зритель задумался, вся картина должна быть раздумьем художника над жизнью, над теми событиями, которым она посвящена. Документальная картина должна выражать процесс мышления художника, а не бесстрастную констатацию событий. Авторы фильмов должны научиться уважать в зрителе его свободу размышления.

Не всякий автор имеет право разговаривать со зрителем с экрана, для этого нужны талант и обширные знания, превышающие знания зрителя. Часто наши картины строятся таким образом: в трех четвертях ее автор старается доказать то, что зритель уже знает. Поэтому в своей новой картине «Три весны Ленина» мы опустили, например, покушение эсерки Каплан на В. И. Ленина, а показали то покушение, о котором мало кто знает. Когда есть в картине что-то новое, она дает толчок мысли, и это, в свою очередь, обеспечивает картине успех. Там, где А. Колошин следует этим принципам, его ожидает удача.

— Мне кажется, А. Колошин сузил вопрос о новом направлении в развитии документального кино, сведя все поиски только к синхронным съемкам,— вступил в спор И. Гутгер.— Наша студия исполь-

зует примерно одну десятую всех снятых синхронных эпизодов. Но и из этого количества, пожалуй, только одна десятая выполняет свою задачу. Я хочу сказать, что еще нет полной ясности в творческом назначении синхронной съемки. А ведь введение голоса человека — это не самоцель. Синхронная съемка должна уловить интересную мысль человека. И если она ничего не прибавляет к тому, что может сказать диктор, она не достигает своей цели, попросту говоря, не работает. Но если человек в разговоре раскрылся с какой-то новой стороны, то такая синхронная съемка в тысячу раз весомее, чем комментарий диктора. Все это относится и к шумам: если какой-то шум не решает эпизода, он — балласт в картине, он не нужен.

Хочется еще напомнить о дикторе. Диктор должен «слышать» фильм; если то, что происходит в кадре, неинтересно диктору, фильм этот сейчас же перестает интересовать и зрителя.

●

О публицистике сегодняшнего и завтрашнего дня, о правде настоящей и правде мнимой, о новых творческих средствах выражения этой правды говорили операторы И. Горчилин, В. Лизерсон, И. Бганцев, Г. Земцов и многие другие.

Творчество А. Колошина, острота его вИдения, страстность и эмоциональность художника, его поиски, пусть не всегда завершающиеся успехом,— все это вызвало плодотворную, интересную дискуссию.

Хочется надеяться, что подобные отчеты мастеров документального кино принесут несомненную пользу всему многочисленному коллективу кинохроникеров.

ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ ФИЛЬМЫ НЫНЕШНЕГО ГОДА

Государственный комитет Совета Министров СССР по кинематографии утвердил план производства документальных фильмов на 1965 год. Студиями страны будет выпущено 24 полнометражных и около 300 короткометражных картин.

Большое место в плане займут фильмы из цикла Лениниана, историко-партийные и фильмы революционной тематики.

Лениниана включает в себя 17 фильмов. Они расскажут о деятельности Владимира Ильича на разных этапах его жизни. Так, например, авторы А. Новогрудский и С. Бубрик работают над картиной «Ленин и первая мировая война», Н. Коварский, М. Блейман, Ю. Торгаев — над «Петроградской весной» и т. д. В создании этого цикла принимают участие и научно-популярные студии.

Над новыми картинами научно-партийной и общественно-политической проблематики трудятся такие авторы, как Р. Кармен и С. С. Смирнов («Великий подвиг советского народа»), В. Горохов, К. Славин, М. Юдин («Корабли не умирают»), М. Мамедов и Е. Учитель («Аврора»), и многие другие.

Главное место в планах всех студий страны занимают фильмы о нашем современнике, замечательном советском человеке. Среди будущих картин такие, как «Мы рабочие» (авторы В. Самойлов, Е. Учитель, А. Шлепянов), «Династия Афониных» (авторы Г. Гурков, З. Тулубьева), «Честь инженера обязывает» (автор И. Венжер), «Эстафета отцов» (авторы Ю. Хазанович, М. Богородский), «Путешествие турбин» (авторы Я. Филиппов, Л. Черенцов), «Рисоводы Кубани» (автор Г. Радов), «Кама работает на коммунизм» (автор В. Кагарлицкий), и другие.

Немало новых документальных лент увидит зритель о развитии науки, культуры, искусства, о спорте, армии и Военно-Морском Флоте.

Фильмы о нашей родине, так называемые видовые, расскажут о красоте родных мест, о преобразованиях, происходящих в отдельных уголках страны, о разительных переменах в жизни бывших отсталых селений.

Три-четыре фильма создаются для новых видов кинозрелища — широкоформатных экранов и круговой кинопанорамы.

Большим подспорьем для средних учебных заведений станут 12 фильмов из серии «Обществоведение». Каждый такой фильм, рассчитанный на тридцатиминутный показ, явится яркой иллюстрацией к учебнику по обществоведению, выпущенному для школ, техникумов и других учебных заведений. Это будет учебное пособие в образной, эмоциональной форме.

В отличие от прежних лет в новом плане примерно сорок процентов названий оставляется для резерва: для различных интересных событий и того, что подскажет сама жизнь.



Богумил ДРОЗДОВСКИЙ

Стабилизация или застой?

В конце декабря 1964 года в Варшаве состоялась премьера фильма «Первый день свободы» режиссера Александра Форда. Начало работы над этим фильмом сопровождалось довольно скептическими, хотя и не высказывавшимися публично прогнозами. Правда, все верили в мастерство Форда и все понимали, какой благодарный литературный материал содержит в себе высокоинтеллектуальная пьеса покойного Леона Кручковского, по которой ставился фильм. Но ведь любая попытка экранизации театральной пьесы — достаточно большой риск. Театр опасен для кинематографа своей условностью, статичностью, для фильма губительно, когда этой условности подчинено то, что в кинематографе является самым прекрасным,— изображение. И даже самая лучшая экранизация еще не равнозначна понятию «хороший фильм».

Однако произошло нечто странное: на основе пьесы, предназначенной для сцены, создано кинопроизведение, театральное происхождение которого ощущается в минимальной степени.

От театральной условности Форд оставляет лишь условность языка. Все говорят по-польски — и поляки и немцы, что, впрочем, вызывает некий протест лишь вначале, становясь дальше все менее и менее заметным и менее важным. Форд не упускает ни одной возможности выйти на натуру, противопоставляя камерному диалогу картины пустого городка картины сражений, сцены из жизни лагеря военнопленных, добиваясь таким образом полного динамики киноизображения и особого, возрастающего по мере развития драмы ритма.

«Первый день свободы»— произведение оригинальное и свежее, захватывающее, вопреки всем опасениям, именно тем, что авторы его превосходно сумели подчинить себе литературный материал, выразить его в специфической форме киноискусства.

Но значение этого фильма может оказаться еще шире. Ибо создано наконец произведение, которое, быть может, сумеет вывести польскую кинематографию из того летаргического состояния, в котором она пребывает уже несколько лет. Ни для кого ведь не секрет, что в польской кинематографии, которая еще недавно поражала мир своей интеллектуальной мощью, политической страстностью, идейным накалом, наконец, новизной художественных достижений, несколько лет назад наступил вдруг спад, превратившийся в общую немощность, отсутствие стремлений, желаний, необходимого творческого вдохновения.

Мы говорили прежде о «польской школе»— этот термин придумала зарубежная пресса, но он прижился и у нас, хотя до сих пор ни разу еще не был достаточно определенно сформулирован. Для одних понятие «польская школа» попросту включало в себя все хорошие фильмы, которые были у нас прежде поставлены, для других же означало серию фильмов на известную, узко определенную тематику, связанную с так называемой «судьбой поляка». Трагические обстоятельства, предшествовавшие войне и сопутствовавшие ее возникновению, годы оккупации, политическая раздробленность нации, столкновения различных концепций, касательно национального освобождения и будущего общественного и политического строя государства,— все это, равно как и вытекающие отсюда сложности, поставило нашу страну в неслыханно трудное положение, тем более что линия раздела в народе не была ни прямой, ни четкой, а попытки определить ее более четко неизбежно создавали массу комплексов, столь ощутимо повлиявших на трудности, сопутствовавшие формированию социалистического строя в Польше.

И когда все эти проблемы оказались в центре внимания и интересов кинематографистов, а отнеслись они к ним с полной политической и художественной ответственностью, фильмы на эти темы, естественно, получили широкий резонанс среди нашего общества,

---

Богумил Дроздовский — заместитель главного редактора польского журнала «Экран». Статья написана специально для журнала «Искусство кино».



«Первый день свободы»



«Первый день свободы»



Александр Форд



«Первый день свободы»

а как оказалось позднее, и в других странах. Такие фильмы, как «Канал» и «Пепел и алмаз» Анджея Вайды, а также «Эроика» Анджея Мунка, стали превосходными послами польского киноискусства. Открытая этими фильмами дискуссия вокруг проблемы «судьба поляка» была дополнена творчеством Лесевича, Куца, Ружевича и Конвицкого и приобрела впоследствии уже не только узконациональный характер, превратившись в дискуссию о судьбе человека вообще, о смысле войны, смысле героизма, о верности чести. Рационализм, реализм, трезвость политического мышления сочетались в этих фильмах с романтическими мечтаниями, что придавало этим произведениям своеобразное очарование и усиливало их воздействие на зрителя — как отечественного, так и зарубежного.

Этот идейный и художественный взлет польского киноискусства вызвал широкий отклик во всем мире, а внутри страны на какое-то время определил общий профиль развития кино. Вслед за подлинными произведениями искусства стали появляться фильмы эпигонские, мелкие — маленькие «Каналы» и маленькие «Пеплы и алмазы»,— без интеллектуальной основы и реальных художественных возможностей. Началось механическое перетаскивание реквизита из одной картины в другую, дробление проблем, измельчание образов героев— попросту говоря, крупные произведения стали растаскивать по частям. Одновременно создавались формалистические уроды — фильмы, лишь внешне выглядевшие произведениями искусства, а фактически совершенно пустые.

Все это было и миновало. Были фильмы «польской школы», были и произведения приготовишек-эпигонов. Временами откуда-нибудь из далеких стран докатится еще до нас эхо запоздалого успеха «Пепла и алмаза». Но это лишь как отрыжка после роскошного пира — посуда уже давно вся вылизана до дна. «Судьба поляка», даже в ее общечеловеческом измерении, давно перестала волновать мир, перестала интересовать нас самих, ибо оказалось, что современная действительность сдала эту проблему в архивы истории. Мы обычные, нормальные люди, быть может, и отягощенные комплексами, связанными с прошлым, но живущие сегодняшней и завтрашней действительностью. Поэтому у всех возникла потребность увидеть отражение в кино современной жизни поляка, сталкивающегося с новыми, современными проблемами и задачами. Вот тут-то и оказалось, что художественный потенциал «польской школы» исчерпан. Тогда мы придумали новый хитроумный термин — стабилизация. Можно приветствовать стабилизацию, когда речь идет о бухгалтерии или о производственных процессах, но в киноискусстве это означает опущенные руки, отказ от попыток добить-



«Счет совести»



«Закон и кулак»



«Эхо»



ся новых достижений. В довершение всего распространился столь же полезный, сколь и опасный лозунг «кинофильмы для людей».

Лозунг этот должен был бы означать вполне обоснованный протест создателей фильмов, критики и самой общественности против некоторых элитарных тенденций в польской кинематографии, тенденций тем более трудно приемлемых, что они, как я уже говорил, часто не содержат никакой интеллектуальной базы или хотя бы каких-нибудь действительно новых предложений в области формы. Законную тревогу вызывало то обстоятельство, что польское кино, которое, желая во что бы то ни стало удержаться на высоком художественном уровне, порой в идейном и формальном отношении «повисало в воздухе». Короче говоря, речь шла о том, чтобы польское кино нашло путь к широкому зрителю. Речь шла об отказе от искусственно созданных или повторяемых проблем и ничем не оправданных, непонятных, неясных и никому не нужных псевдохудожественных «изысков».

Лозунг «кинофильмы для людей» стал очень популярным. Однако, к сожалению, на практике он оказался палкой о двух концах. Заботой о доступности, массовости, ясности формулирования мысли неожиданно стали прикрываться, чтобы преградить путь

«Зной»



творческому эксперименту и постановке таких проблем, для решения которых у автора не было заранее подготовленного рецепта. В то время как подлинный смысл лозунга «кинофильмы для людей» состоял, конечно, в призыве к изучению нашей жизни и производству фильмов всех жанров — от комедии до мелодрамы.

И вот мы оказались с глазу на глаз со своим идеалом — фильмами, действительно доступными, действительно далекими от формализма, далекими от ложного экспериментаторства и художественной безответственности. Но мы оказались также с глазу на глаз с киноискусством, далеким и от эксперимента вообще, от какого бы то ни было художественного поиска, риска. У нас имеются фильмы хорошие, имеются средние, но нет фильмов отличных и фильмов слишком плохих. Нет необходимости призывать наших киноработников к овладению мастерством — оказалось, что они владеют им хорошо или по крайней мере достаточно хорошо. Нет необходимости призывать и к расширению тематики или к жанровому разнообразию. У нас все есть, а как же: и мелодрама, и комедия, и драма, и даже трагедия. Есть деревня, есть шахта, завод; немного войны, оккупации, первых дней после освобождения, есть, наконец, и наша сегодняшняя действительность. Польская кинематография охватила своей тематикой почти все, что могла охватить при том количестве фильмов, которое ныне производится. Она разлилась широкой волной, измельчила наметившиеся некогда направления и тенденции. Ныне почти каждый новый фильм представляет отдельную тенденцию, тенденцию саму по себе. Фильмы, которые хотя бы как-то идут в одном направлении, касаются одних и тех же проблем, дополняют друг друга или спорят друг с другом, можно пересчитать по пальцам... Впрочем, стоп. Не будем преувеличивать в вопросе о спорах. Полемики нет, зато имеются готовые решения, вопросы, решенные нередко уже на первых страницах сценария. Имеются любопытные бытовые наблюдения, интересно подсмотренные явления, иногда даже робкие попытки сделать вывод. И все это — и то, что есть, и то, чего нет,— оправдывается лозунгом «кинофильмы для людей».

Действительно ли для людей? Трудно сказать до тех пор, пока тщательно подготовленные отчеты директоров кинотеатров не обретут окончательной формы сводки посещаемости. Можно, пожалуй, лишь высказывать впечатления от поверхностных еще наблюдений, состоящих из вида пустующего зала на премьерах фильмов, жалоб обслуживающего кинотеатры персонала на то, что они не выполняют план, чтения редких и чаще всего бесплодных, ибо не основанных на контрверсиях, споров в прессе да знакомства с различными рецензиями мирного ха-

рактера. Нельзя всерьез спорить с посредственностью, со стабилизацией в искусстве, так же как нельзя вести дискуссию о половинчатых проблемах и половинчатых правдах. И хотя трудно говорить о каком-то всеобщем снижении уровня или о желании подделаться под вкусы публики, следует с несомненностью понять, что идейно-художественные стремления низводятся порой до разряда примитивного понимания потребительских нужд общества.

Надо, однако, признать и то, что нам не слишком хорошо известны подлинные нужды зрителя, ибо судя хотя бы по широкому размаху движения киноклубов и настоящему успеху проводимой у нас кампании «хороших фильмов» и «хороших кинотеатров», уровень культуры польского кинозрителя гораздо выше, чем могло бы показаться. Но этот уровень не может быть поднят или хотя бы сохранен таким, каков он есть, произведениями, которые не стремятся к какому бы то ни было прогрессу, а довольствуются точным соблюдением основных правил построения фильма и выбором тематики, достаточно интересной, но не вызывающей слишком оживленной дискуссии. Успокоенность, соблюдение правил, облегченность— все это не может быть генеральной линией развития польского киноискусства, ибо такая линия весьма скоро опишет круг, и кольцо сомкнется, а топтание на месте, даже если оно производит грохот, не может вызвать никакого резонанса. В том числе и среди тех самых бедных «людей», которым мы хотим предлагать фильм, как легко ими перевариваемый диетический отвар.

Я понимаю, что советским читателям подобная оценка положения в польской кинематографии может показаться чересчур резкой — ведь совсем недавно на экранах СССР демонстрировались такие действительно высокоталантливые ленты, как «Пассажирка» покойного Анджея Мунка, «Как быть любимой» Войцеха Хаса. И у нас, в Польше, и во многих других странах, в том числе, как мне известно, и в Советском Союзе, эти фильмы пользовались настоящим успехом и у критики и у широкой зрительской аудитории. Но я в этой статье и не пытаюсь давать подробную оценку отдельным произведениям — мне хотелось лишь обратить внимание на ту опасную для искусства общую атмосферу успокоенности, которая, как мне кажется, сложилась в нашем кино в 1964 году.

Болезнь стабилизации охватывает все более широкие круги, заражая даже таких режиссеров, как Куц, Лесевич, Ружевич или Ленартович. Даже они начинают отказываться от своих смелых стремлений, соблазняясь то легкой темой, то облегченной трактовкой темы. Куц, берясь за постановку «Зноя», оказался, правда, перед весьма трудной задачей, но зато он при этом имел возможность создать комедию абсолютно оригинальную, новаторскую. Однако он создал произведение компромиссное, ограниченное правилами драматургической традиции. Последний фильм Лесевича «Неизвестный», хоть и поднимает интересную проблему формирования в СССР первой Польской дивизии имени Тадеуша Костюшко и ее боевого пути, все же оказался произведением неуклюжим как по своему сценарному, так и режиссерскому решению. Ружевич в фильме «Эхо» едва только намекает на проблему, а поставить и решить ее не хочет или не умеет. Ленартович поставил отличную комедию «Джузеппе в Варшаве», однако она далеко не исчерпывает его возможностей. «Волчий билет» Богдзевича справедливо упрекают в полуправде, тот же упрек адресован и фильму Дзедзины «Счет совести»— обе эти попытки механически пересадить



«Джузеппе в Варшаве»

«Агнешка 46»





«Пепел»



«Рукопись, найденная в Сарагосе»



«Сальто»

«Фараон»



тематику «Чистого неба» на польскую почву трудно назвать настоящим успехом. «Закон и кулак» Гофмана и Скужевского вызвал, правда, большой интерес и положительные отзывы критиков, но даже тот факт, что рецензии на этот фильм, помещенные журналами «Экран» и «Фильм», назывались одинаково — «Польский вестерн» (при всем том, что это совпадение, разумеется, случайно), все же определяет степень оригинальности поэтики этого произведения.

Мы говорим «стабилизация», а думаем «застой». Утешаемся же мы пониманием того, что такое положение вещей тревожит кинематографическое руководство, критику, наконец, самих киноработников. Все уже, вероятно, понимают, что пришло время искать пути к чему-то лучшему. Много надежд мы связываем с такими фильмами, как «Рукопись, найденная в Сарагоссе» Войцеха Хаса, «Пепел» Анджея Вайды, «Фараон» Ежи Кавалеровича, «Сальто» Тадеуша Конвицкого. Это наше будущее, наши надежды. О том, что они не беспочвенны, свидетельствуют и некоторые смелые произведения, появившиеся в самом конце 1964 года.

Фильм «Агнешка 46» Сыльвестра Хенцинского рассказывает о молодой учительнице, приехавшей в деревушку на западных землях Польши. Деревушка славится в округе пьянством, скандалами, разбоями; жители ее — бывшие солдаты штрафной роты, которые осели после войны в том месте, где когда-то участвовали в тяжелом и кровавом сражении. Теперь, после войны, они пробуют именно здесь начать мирную жизнь. Старостой и духовным вожаком этой оригинальной резервации является некий Балч, человек с замашками деспота, бывший офицер, разжалованный в свое время за лихачество в бою и возведенный позднее за то же самое в герои. Деревня ведет военный образ жизни: по команде пьет, трудится и даже дерется. Люди живут исключительно воспоминаниями о своем героическом прошлом и не могут переключиться на штатский образ жизни. И вот молодой учительнице приходится не только учить детей, но и судить взрослых — кто прав, кто виноват, судить об их прошлой и нынешней жизни.

«Агнешка 46» не принадлежит к числу великих произведений, в ней есть даже много беспомощного, но в то же время здесь звучат какие-то новые, серьезные ноты большой психологической драмы, чувствуется честное стремление найти новые пути к исследованию подлинных глубин человеческой души, попытка разобраться в одной из сложных и почти не затрагивавшихся до сих пор проблем послевоенной жизни польского общества.



На съемках фильма «Рукопись, найденная в Сарагоссе». Второй справа — Войцех Хас

Весьма интересным (и по тем же причинам) кажется нам фильм Петра Коморовского «Пятеро», рассказывающий о группе шахтеров, которых засыпало в шахте. Находясь лицом к лицу со смертью, каждый из этих шахтеров производит расчет с собственным прошлым. И здесь, в этом фильме, несмотря на некоторые режиссерские и сценарные просчеты, имеет место попытка серьезно взглянуть на сложные общественные проблемы жизни силезцев, столь часто ранее отрывавшихся от остальных поляков и насильно онемечивавшихся.

И, наконец, уже упоминавшийся «Первый день свободы», со всем комплексом политических и психологических проблем пьесы Кручковского, в совершенстве вписанным в произведение киноискусства. Фильм Форда — уже не заявка на многоплановый проблемный фильм, это уже готовое значительное произведение. Премьерой его и закончился в польской кинематографии 1964 год.

А что будет дальше? Не стоит увлекаться дешевым оптимизмом, но, повторяю, мы уже осознали недостатки нынешнего положения вещей. И 1965 год — это год премьер фильмов Хаса, Кавалеровича, Вайды, Конвицкого...

Варшава

Перевела с польского З. ШАТАЛОВА

Дьёрдь ХАМОШ,
Эрвин ДЕРТЯН

Новые тенденции в венгерском кино

В последнее время венгерское киноискусство все чаще и чаще оказывается в центре внимания на различных международных фестивалях. В 1964 году в Канне приз за лучшую мужскую роль получил венгерский актер Антал Пагер (фильм «Жаворонок»). В Карловых Варах призовое место завоевал фильм «В стремнине», в Локарно — «Ночь среди дня», а на одном из последних фестивалей в Мардель-Плата Гран-при был присужден фильму «Земля ангелов». Что же касается фестивалей короткометражных, рисованных, телевизионных фильмов, то ни одного международного конкурса не проходит без того, чтобы на нем не был отмечен тот или другой венгерский фильм. И хотя нельзя пока говорить о какой-то «венгерской школе кино», имеющей международное значение, тем не менее смело можно констатировать, что наша кинематография вышла из состояния застоя и пошла по пути здорового развития. Она стала интереснее, многообразнее, богаче творческими индивидуальностями.

Конечно, новые стремления проявляются еще не всегда в зрелом виде, порой несмело, половинчато, иногда несут на себе следы крайностей эксперимента.

Однако хотелось бы обратить внимание читателя на некоторые общие особенности нынешнего положения венгерского кино, которые проявились в итогах и 1963 и 1964 годов и, по всей вероятности, в еще большей мере дадут о себе знать в будущем.

Сейчас мы переживаем пору омоложения нашего киноискусства. В венгерскую кинематографию начинает входить, а отчасти уже вошло новое поколение творческих работников, которое характеризуется двумя любопытными чертами. Во-первых, это поколение выросло вместе с социалистическим обществом, сроднилось с ним, в результате чего именно социалистические нормы стали естественной формой жизни молодого поколения кинематографистов. И, во-вторых, это поколение воспитывалось на современном киноискусстве, и, разумеется, говорит языком этого искусства. Из синтеза этих двух особенностей следует, что молодому поколению удается быть современным благодаря тому, что оно обходит «подводные камни» модернизма и приносит с собой в искусство проблематику и идеи нашего общества.

Эта свежая и новая струя сначала нашла свое выражение в короткометражных фильмах, завоевавших международный успех. Среди них можно назвать, например, картины «Ты», «Концерт», «Вариации на одну тему» Иштвана Сабо, «Цыгане» Шандора Шара. Сюда же следует отнести полнометражные фильмы «В стремнине» Иштвана Гааля и первый большой фильм Иштвана Сабо «Возраст мечтаний», законченный производством в самом конце 1964 года. В планах 1965 года молодежи отведено еще большее место, а прийти к созданию больших произведений молодым кинематографистам поможет их работа в опытно-экспериментальной студии имени Белы Балаша, где можно производить опыты, делать этюды, словом, вырабатывать свой индивидуальный стиль, претворять в жизнь свои творческие замыслы. (Это замечательное начинание венгерских кинематографистов дало толчок к развитию короткометражного фильма в Венгрии и в то же время оказалось хорошей школой для нашей творческой молодежи.)

Но было бы несправедливым считать — да это и противоречило бы фактам,— что причины подъема венгерского кино кроются только в появлении плеяды молодых киноработников. Не меньшее значение имеют и новые работы предшествующего поколения венгерских кинематографистов — таких режиссеров, как Янош Хершко, Дьёрдь Ревес, Ласло Надаши, Дьёрдь Палашти, Тамаш Рени. И, наконец (но не в последнюю очередь), необходимо упомянуть о «втором расцвете» авангарда венгерского социалистического киноискусства, о новых фильмах таких известных мастеров, как Золтан Фабри, Карой Макк, Ласло Раноди, Мартон Келети, Золтан Варкони. Их деятельность — свидетельство того, что далеко не исчерпаны возможности такого метода создания фильмов, который — за неимением иного слова — можно назвать традиционным.

В венгерском киноискусстве — поскольку речь идет о социалистическом киноискусстве — различные направления могут выражать различные принципы художественного изображения, но они не могут выражать различных идеологий, поскольку своими корнями уходят в одну и ту же почву социалистических идей. Последние два-три года в развитии венгерского кино именно потому и поучительны, что социалистическое киноискусство доказало, что даже в тех случаях, когда оно ассимилирует, вбирает в себя те формальные достижения, которые используются кинематографистами, стоящими на иной идейной платформе, оно, как правило, использует эти достижения для выражения социалистического содержания.

Дьёрдь Хамош — главный редактор журнала «Фильмвилаг» (ВНР). Эрвин Дертян — один из сотрудников этого журнала. Статья написана специально для журнала «Искусство кино».

Особенно интересны эксперименты, проводимые нашими режиссерами с теми способами создания фильма, которые используются, в частности, в направлении так называемого «синема-верите». Подобные приемы получили у нас распространение в производстве документальных фильмов, в этюдах, сделанных на уже упомянутой киностудии имени Белы Балаша и представляющих собой «пробу крыльев» наших молодых кинематографистов, а также в деятельности телевизионных кинорепортеров. Эти приемы обратили также на себя внимание создателей художественных фильмов. Однако работы венгерских кинематографистов, в которых использованы приемы «синема-верите», в своем большинстве отличаются от аналогичных экспериментов на Западе (особенно от работ американских и французских представителей этого направления). Отличие в том, что венгерские мастера не смешивают средство с целью, не фетишизируют камеру. Творческие работники не превращаются в слуг этого приема, а, наоборот, сохраняя естественное родство новых способов выражения с более давними традициями документального кино и художественного репортажа, подчиняют эти приемы раскрытию точно осознанного содержания. Съемки скрытой камерой или камерой, не вызывающей удивления и замешательства у снимаемых, превращение микрофона и объектива съемочного аппарата в свидетеля — все это используется для более достоверного раскрытия общественных явлений — в том случае, когда необходимы именно такие способы съемки, когда с их помощью можно показать закономерности или тенденции действительности, осветить общественные проблемы. Идейность содержания, осознанность цели и являются главными отличительными признаками новых венгерских произведений.

Первыми фильмами этого направления были у нас несколько короткометражных лент. Среди них картина Иштвана Гааля «Туда и обратно», показавшая ту часть населения, которой приходится много времени ежедневно проводить в пути, добираясь из-за города на работу; фильм «Цыгане» Шандора Шара, где проанализированы условия жизни и общественное положение цыганского населения страны; телевизионный фильм Марты Кенде «Мир зрения Анны Биро», рассказавший о мире чувств слепых. Этот перечень можно продолжить, но уже и из этого краткого перечисления видно, что с самого начала фильмы этого направления характеризовались пониманием художниками своего общественного долга и целенаправленностью содержания, причем позже, когда названные выше способы создания фильмов стали применяться и при производстве полнометражных картин, отмеченные качества лишь усилились.



«Диалог»

В связи с этим хотелось бы упомянуть два фильма. Один из них — «Ева, А-5116» режиссера Ласло Надаши. Другой — только что законченный — поставлен Андрашем Ковачем; когда писалась эта статья, фильм не получил еще окончательного названия. Оба фильма имеют одну общую черту: они основаны на материалах, опубликованных в прессе.

В 1963 году в венгерских газетах появилась заметка о том, что одна девушка, проживающая ныне в Польше, знает о своем происхождении лишь то, что в годы войны ее вывезли вместе с родителями из Венгрии в лагерь смерти Освенцим. Теперь девушка разыскивает своих родных, которые, может быть, остались в живых. Эта заметка и легла в основу фильма Ласло Надаши. Муки поисков запечатлены в фильме со всей их достоверностью. В фильме показано, как бывшие узники Освенцима, считающие, что по фотографии они узнали своего



«Диалог»





«В стремнине»

ребенка, исступленно верили в то, что им удалось найти свою дочь. Ева приехала в Венгрию и по очереди приходила к своим предполагаемым родителям и родственникам, а оператор с камерой сопровождал девушку при всех ее визитах. Затем в фильме вновь показаны мнимые родители, когда в их руки попадает медицинское исследование крови, согласно которому ни один из них не может быть родителем девушки. Приемы «синема-верите» в этом случае позволили показать подлинную правду жизни, правду, поднявшуюся до трагедийной высоты.

Фильм Андраша Ковача имеет другой характер. Основная идея картины взята из анкеты, устроенной газетой «Непсабадшаг», когда производился опрос читателей о проблемах поисков своего места в жизни. На основании читательских писем и высказанных в них мнений Ковач приступил к работе над фильмом, исследуя фактический материал. Режиссер постепенно сужал тему, пока не пришел к одной мысли: он попытался раскрыть закономерности проявления талантов, способностей. В центре фильма— портреты нескольких крупных изобретателей — рабочих, техников, профессоров, инженеров-механиков и агрономов. В фильме не только воспроизведены достоверные интересные образы людей, но и дан общественный анализ целого комплекса проблем, столь важных для нашего дальнейшего движения вперед.

Точно так же как произведения венгерской «киноправды» благодаря моральной направленности и сознанию их авторами своего общественного долга противостоят фильмам течения «синема-верите», созданным на Западе, так и те наши фильмы, которые, пользуясь привычной терминологией, можно было бы назвать «авторскими», имеют коренные идеологические различия с западными образцами школы «авторского фильма». Один французский журналист на просмотре в Париже фильмов киностудии имени Белы Балаша назвал эти кинокартины «оптимистической венгерской новой волной». Но оптимистичность позиции авторов этих фильмов — только один из многих и даже не самый основной признак «авторской» школы венгерского кино. Главный же их признак, пожалуй, в том самом качестве, которое отличает и фильмы мастеров венгерской кинематографии, не забывающих о показе закономерного, существенного, то есть о том, что надо занять определенную общественную позицию, и стало быть, не только отображающих объективную действительность, но и берущих на себя задачу художественной интерпретации, толкования явлений. Точно так же и субъективная интонация венгерских «авторских» фильмов не превращается в субъективизм, а служит в конечном счете раскрытию более полной картины объективной действительности.

Общеизвестно, что на основании чисто формальных признаков к категории «авторских» фильмов причисляют такие фильмы, в которых режиссер и сценарист — одно и то же лицо или же режиссер по меньшей мере является активным, вдохновляющим и определяющим участником работы над сценарием. Однако, с эстетической стороны, это направление сводится к тому, что сфера изображаемого охватывает прежде всего внутренний мир человека. Отсюда и интонация фильма, где повествование ведется чаще всего от первого лица, в виде исповеди; отсюда и стилевые особенности: отсутствие традиционных сюжетных сцеплений, особое внимание, которое уделяется атмосфере, тщательная разработка драматургии каждого отдельно взятого эпизода и т. п.

Однако во многих по-своему очень талантливых произведениях некоторых западных мастеров этот утонченный арсенал изобразительных средств призван воспроизвести только один мотив: отчужденность людей друг от друга, бесцельность жизни, ее безнадежность. Венгерские же кинематографисты, представители направления «авторского кино», используют — с большим или меньшим успехом — эти изобразительные средства по-другому и с иной целью. Даже когда они и признают факт отчужденности, главными и наиболее интересными становятся для них не бесстрастное воспроизведение, а борьба против отчужденности, проблема самосознания, проблема понимания своей ответственности.

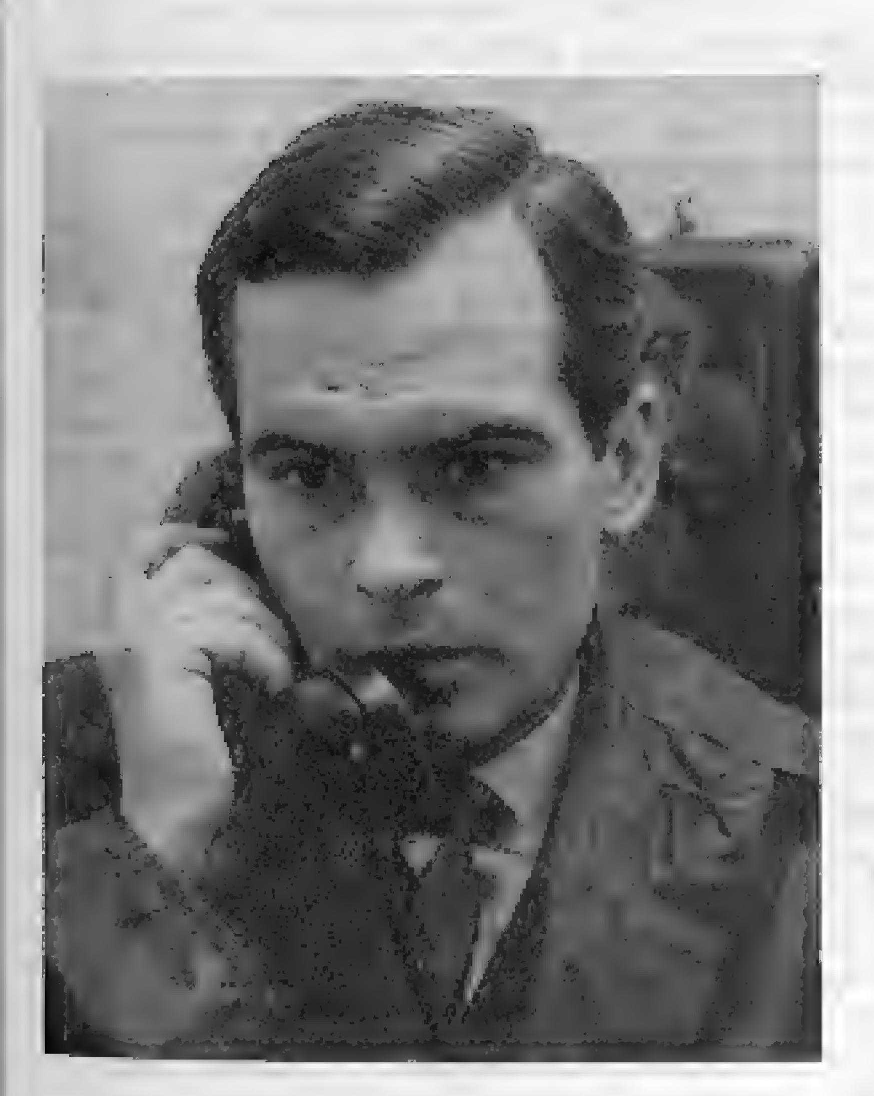
Не случайно, что из трех венгерских фильмов такого характера два посвящены психологическим



«Четыре девушки с одного двора»



«Жаворонок»



«Завязка и развязка»



«Жаворонок»



«Лебединая песнь»

проблемам, связанным с событиями периода культа личности; третий же фильм поднимает вопрос личной ответственности членов молодежного коллектива.

Фильм Миклоша Янчо «Завязка и развязка», хотя в основу его положена новелла Йожефа Ленделя,— все же авторский фильм. Герой картины — доктор, выходец из крестьянской среды, который вспоминает о своем прошлом, о своем поведении в годы культа личности. По своему стилю, по интонации фильм напоминает картину М. Ромма «Девять дней одного года».

Двухсерийная лента Яноша Хершко «Диалог» показывает жизненный путь супружеской четы с момента освобождения страны до наших дней. Муж становится жертвой нарушения законности, а жена в этот период на какое-то время замыкается в себе.

Обе работы не лишены недостатков. В фильме Янчо недостаточно разработаны сцены, когда герой осознает свои ошибки, а в фильме Хершко, наоборот, иллюстративная верность в изображении хода исторических событий кое-где снижает внутреннюю достоверность жизненного пути героев. Однако оба фильма, даже с их ошибками, свидетельствуют о поисках, о стремлении расширить круг тем, о тематическом разнообразии венгерского киноискусства.

«Фото Хабера»



Третий авторский фильм — произведение Иштвана Гааля «В стремнине» — рассказывает о терзаниях группы молодежи в связи с тем, что во время купания в Тиссе один из их компании утонул. Во всем построении фильма чувствуется, что молодой режиссер Иштван Гааль, учившийся в Италии, и его партнер оператор Шандор Шара пользуются современным языком кино. Заслуживает внимания, что они ставят в центр фильма вопрос личной ответственности каждого, делая это самым решительным, самым неприкрытым образом. Однако в фильме чувствуется, что авторы делают лишь первые шаги, чувствуется отсутствие профессиональных навыков — прежде всего в работе над диалогом. Не повредило бы фильму, если бы — пусть даже в ущерб его авторскому характеру — в работе над фильмом принял участие опытный сценарист.

Однако основной поток венгерских фильмов составляют картины, которые принято называть «традиционными», поскольку в их основу положено то, что называют «крепким» сюжетом; и эти фильмы открыли для нашего киноискусства новые, неизведанные территории. Здесь в первую очередь следует упомянуть «Землю ангелов» Дьёрдя Ревеса, получившую первую премию в Мар-дель-Плата. В фильме рассказывается о жизни пролетариата в большом венгерском городе до первой мировой войны. В основу положен роман Лайоша Кашшака, ставший почти классикой. Другой мастер кино, Ласло Раноди, взяв за основу фильма «Жаворонок» (в советском прокате — «Любимый деспот». — *Ред.*) роман Деже Костолани, одного из крупнейших венгерских писателей, вводит зрителя в затхлую атмосферу небольшого городка начала нынешнего века. Исполнитель одной из главных ролей в фильме Антал Пагер впервые завоевал для венгерского кино главный приз за исполнение мужской роли на прошлогоднем фестивале в Канне. И в «Земле ангелов» и в «Жаворонке» чувствуется большое режиссерское мастерство, отработана каждая деталь.

Действие фильма Золтана Фабри «Ночь среди дня», отмеченного на прошлогоднем фестивале в Локарно, происходит в годы второй мировой войны. Девушка-еврейка пытается спасти свою жизнь, используя документы другой девушки — коммунистки, работающей в подполье. Еврейку ловят, приняв за коммунистку, и она, чтобы спасти коммунистку, идет на смерть вместо той, чьими документами она

воспользовалась. Главный герой фильма — писатель, отец девушки-коммунистки. Не зная о том, что его дочь — подпольщица, он отдает документы дочери девушке-еврейке, которую он любит. Фильм Фабри напоминает об ужасах фашизма. Фабри еще раз продемонстрировал свою способность создавать напряженную ситуацию, активно влиять на зрителя.

Шагом вперед можно считать ленту, созданную Дьёрдем Ревесом. Это фильм «Как дела, молодой человек?», который в прошлом году получил приз в Венеции. Картина сделана по роману Шандора Шомоди Тота «Детское зеркальце» и рассматривает вопрос о том, как отражается мир взрослого человека в сознании ребенка, превращающегося в подростка. Однако это детское зеркальце стоит перед другим зеркалом — зеркалом взрослого. Иначе говоря, детский взгляд на взрослых и взгляд взрослого человека на ребенка взаимно отражаются один в другом, причем это дает режиссеру возможность создать интересный, оптимистический фильм о серьезных проблемах, над которыми следует задуматься.

Оригинальность в выборе темы отличает и сатирический фильм Тамаша Фейера «Почему плохи венгерские фильмы», поставленный по одноименной новелле Иштвана Чурки. Как явствует из названия, в центре сатирического изображения оказались люди искусства. К сожалению, фильм получился слабее новеллы, и не в последнюю очередь потому, что пренебрежение к комедийной изобретательности со стороны режиссера лишило фильм поистине актуальной критической, точнее, самокритической направленности.

Талантливой режиссерской работой можно назвать второй фильм Пала Золнаи «Четыре девушки с одного двора», рассказывающий о любовных переживаниях четырех сельских учительниц. Здесь правильному решению удачно поставленной проблемы помешало отсутствие смелости в сценарии Йожефа Шоймара.

Есть у нас успехи и в области развлекательного фильма. Картина «Лебединая песнь» режиссера Мартона Келети по сценарию Имре Добози (главную роль в которой играет Антал Пагер) служит хорошим примером того, что развлекательному фильму нет необходимости сейчас цепляться за схемы тридцатилетней давности. Занимательный, острый фильм Золтана Варкони «Фото Хабера» подтверждает это положение и в отношении приключенческих фильмов.

Мы рассмотрели наиболее характерные направления и наиболее значительные произведения венгерского киноискусства последних двух лет. Однако не упоминалось самой многочисленной, пожалуй, категории фильмов: это фильмы «средние» или совсем слабые. Сделано это не потому, что мы хотим



Кадр из документального фильма «Ты»

приукрасить положение в венгерской кинематографии, а потому, что такова сущность искусства: в то время как успешные произведения в большинстве случаев интересны своей новизной и индивидуальным характером, то ошибки или недостатки — если даже они и поучительны,— как правило, в общем-то однотипны в киноискусстве различных социалистических стран. Чрезмерная сентиментальность стала, на наш взгляд, причиной неполного успеха фильма «Новый Гильгамеш» (в советском прокате — «Наперекор судьбе».— *Ред.*) талантливого режиссера Михая Семеша. Или взять хотя бы неоправданное применение «модных» стилевых решений в фильме Дьёрдя Ревеса «Да». Или непродуманное использование приемов старой кинокомедии, как, например, в фильмах «Мошенница» Ласло Кальмара, «Овдовевшие невесты» Виктора Гертлера, «Сверчок» Миклоша Маркоша. Или же схематизм и дидактичность, проявившиеся в фильмах «Карамболь» Феликса Мариашши и «Мы живем уже не в те времена» Эндре Мартона. В качестве общего явления можно отметить следующее: дефицитными у нас являются хорошая комедия, хороший приключенческий фильм. Все еще мало таких произведений, которые показывают Венгрию сегодняшнего дня.

Подводя итог сказанному, можно сделать вывод: баланс венгерской кинематографии следует назвать обнадеживающим. Прежде всего потому, что в изображении нашей эпохи и социалистического общества соревнуются различные жанры, стили, способы изображения. И потому, что в новых работах венгерских мастеров кино — за небольшим исключением — идейная определенность сочетается со смелостью эксперимента.

Будапешт

Перевел с венгерского Н. ГУСЕВ

А. КАРАГАНОВ

Встречи в Италии

Когда наша делегация (М. Калатозов, Ф. Рокпелнис и автор этих строк) направлялась в Италию, мы из рассказов товарищей и журнальных публикаций уже знали, какое большое место в жизни итальянского кино занимает Экспериментальный центр кинематографии. Поездка помогла подробнее познакомиться с его плодотворной деятельностью.

В состав центра входят киношкола, издательский и культурный отделы, фильмотека, киномузей, библиотека, фототека; в распоряжении центра имеются находящиеся в том же здании два павильона и различные лаборатории с современным, в ряде случаев уникальным оборудованием (сконструированным преподавателями киношколы для практических занятий студентов). Киноцентр издает журнал «Белое и черное», а также научные исследования, очерки, монографии итальянских и зарубежных авторов, посвященные истории и современным проблемам мирового кино.

Естественно, что во время многочисленных бесед в киноцентре нас больше всего интересовали процессы, происходящие ныне в итальянском кино, и их отражение в научной и учебной работе Экспериментального центра и его киношколы.

Имея в виду эти процессы, директор киноцентра доктор Леонардо Фиораванти говорил в беседе с нашей делегацией:

— Неореализма больше нет. Теперь это уже история. Такие фильмы, как «Руки над городом» Рози и «Четыре дня Неаполя» Лоя,— не более как отдельные вспышки закончившегося движения. Каковы же особенности новых итальянских фильмов? Если неореализм пытался показать итальянское общество в целом, то сейчас кинематограф исследует индивида, его психологию, чувства, душевные движения, внутренние реакции на события и обстоятельства, окружающие человека: не завод вообще, не поселок вообще с пестротой его повседневной жизни, а каждый индивид, работающий на заводе, живущий в поселке, интересуют сегодня кинематографиста. В этом направлении работают ныне не только Антониони и Феллини, но и Пазолини.

Говоря о Пазолини, Фиораванти добавил:

— Коммунисты иногда критикуют его за то, что при всех своих демократических взглядах и левых устремлениях он недостаточно последователен в политике, недостаточно социален. Но он не социологией занимается. Он исследует таких людей, как аккатоне («подонок», «нищий» — герой одноименного кинофильма.— *А. К.*), людей, которые недалеки от животных, асоциальны. Людей, в которых подавлено все человеческое, такие люди есть всюду, и их существование — тоже проблема.

В Риме мы посмотрели последний фильм Пазолини «Евангелие от Матфея» (по-моему, самый сильный из его фильмов). Это кинематографическое изложение мифа об Иисусе Христе. Евангельские тексты передаются в нем более или менее точно. Однако фильм далек от того, чтобы стать экранной иллюстрацией священного писания. В фильме нет преклонения перед религиозными фетишами, нет и намека на благостный тон церковных проповедей. «Евангелие от Матфея» — фильм острый, резкий, беспокойный.

Его действие происходит не в идиллических кущах, а на иссушенной, скудной земле. Иисус произносит не умиротворяющие проповеди, а трибунные речи, гневные и страстные, обращенные к мятежным чувствам голытьбы. Его апостолы—простые рыбаки, ставшие поборниками идеи, отвечающей их жизненным интересам. Палачество царя Ирода и его слуг, убивающих младенцев на глазах матерей, несет на себе откровенные черты фашистского каннибальства времен второй мировой войны. Сановные притеснители бедноты и изгоняемые из храма торгаши своими повадками похожи на нынешних угнетателей народа и рыцарей наживы. В музыке фильма лейтмотивом ее звучат русские песни: по ходу сюжета несколько раз возникает могучая музыка песни о Волге — как выражение темы народной вольницы; трагическую тему фильма воплощает революционный похоронный марш «Вы жертвою пали в борьбе роковой». Это обращение к русским песням в фильме на евангельский сюжет — не просто парадокс или причуда художника, наделенного пылкой фантазией. И не просто дань любви к русской музыке. Вся образная структура фильма убеждает: фильм основан на вполне определенных исторических ассоциациях.

Если попытаться определить существо нового фильма Пазолини в понятиях русского освободительного движения (с неизбежным в таких случаях элементом приблизительности), то можно было бы сказать так: это соединение мужицкого демократизма шестидесятников с социалистическим богоискательством начала нашего века.

Но фильм создан в 1964 году, когда не только идеи шестидесятников и богоискателей, но и мысли о том, что «чистое христианство», свободное от наслоений церковников, близко коммунизму, давно уже стали идеями со стажем, достаточным для того, чтобы проверить их высокими критериями общественной практики.

В фильме Пазолини мощно звучит тема народного гнева против торгашей, богатеев, сановных деспотов. Настойчиво, психологически углубленно разрабатывается проблема нравственного долга человека перед окружающими — Иисус у Пазолини страшится своего долга, даже уговаривает близких освободить его от связанных с этим долгом тягот, но, увидев, поняв, прочувствовав муки, надежды, упования народа, он принимает на себя эти тяготы. Где-то в глубинах фильма ощутима тоска художника по «чистому коммунизму», свободному от реальных противоречий, осложнивших его историческое развитие.

Все это важные темы и мотивы. Но растворенные в христианском мифе, они воплощаются вне своих конкретно-исторических, сегодняшних, земных проявлений. Пазолини далек от церковной ортодоксии, но он далек и от современного развития демократических идей, вобравшего в себя опыт народных движений и революций нашего века. Оставаясь очень современным кинематографически, Пазолини — в плане социальном — как бы возвращается к тем наивно-романтическим редакциям освободительных идей, какие существовали на ранних этапах революционного движения.

Отсюда — известная отвлеченность фильма. От-

сюда — одновременная критика фильма справа и слева: правые, католики, критикуют его за недостаточную ортодоксальность в изложении истории Иисуса Христа, за мужицкое огрубление священного писания; левые критики пишут об уходе художника от конкретных социальных проблем современности, о том, что социалистические идеи он попытался изложить посредством мифа, хоть и демократизированного, но все же евангельского мифа — и сама форма изложения может сыграть на руку церковникам... В суждениях этих критиков есть свой резон. При самом добром отношении к творчеству Пазолини нельзя не видеть противоречивости его новой работы.

Продолжением наших бесед с Фиораванти о современных исканиях итальянских кинематографистов стал разговор с кинокритиком Фернальдо Ди Джамматео. Так же как и Фиораванти, Джамматео считает, что этап неореализма пройден. Творчество неореалистов питалось великой иллюзией: основой их искусства была надежда на близкие перемены; эта надежда давала им силу быть социальными, быть определенными в разделении людей на таких, которых они ненавидят, и таких, кому отдают сердце. Но, продолжал свою мысль Джамматео, время шло, а ожидаемые перемены не приходили. В этих условиях неореализм не мог остаться на той же позиции, на той же волне социальной конкретности и определенности.

Для того чтобы правильно оценить современное развитие итальянского киноискусства, надо, подчеркнул Ди Джамматео, иметь в виду возможную альтернативу неореализму. Это мистика, религиозное утешительство или прямая защита, прославление существующего порядка вещей. Поймите, что для нас, продолжал Ди Джамматео, эта альтернатива — не отвлеченная, а вполне реальная опасность. Отсюда значение Антониони. Своим искусством он противостоит утешительству, обману; он учит видеть жизнь такой, какова она есть,— в ее реальном драматизме. Он даже усиливает, заостряет, сгущает драматические мотивы и краски. Он исповедует стоицизм: надо рассматривать и оценивать окружающее реально, не предаваясь соблазнам утешений и самоутешений. В его искусстве нет отчетливой позитивной программы, но зато нет и иллюзорных надежд.

Конечно, Феллини выше Антониони по искусству режиссуры, его фильмы привлекают бо́льшую аудиторию. Но в искусстве Феллини, продолжал Ди Джамматео, много игры, мало правды. Он часто делает из жизни спектакль, «играется» по принципу: я и это могу и так могу. В его отношении к изображаемому нет того напряженного и искреннего драматизма, какой есть у Антониони.

Я не берусь сейчас делать окончательные выводы о справедливости суждений Ди Джамматео — для этого надо продолжить изучение фактов, их анализ. Но ясно, что неореализм явился кинематографическим отражением широкого демократического движения в послевоенной Италии. Многое сделав для развития реалистических, демократических традиций искусства, неореалисты не могли пойти дальше пределов, положенных их жизненной позицией,— они не обладали революционностью, достаточно глубокой и достаточно устойчивой, чтобы выдержать гибель надежд на близкие перемены и стать на путь правдивого раскрытия противоречий буржуазного общества, закономерностей классовой борьбы. А логика жизни неумолима: чтобы сохранить свою жизненную силу, эстетическую новизну и свежесть неореализм должен был пойти вперед — самоповторением любое художественное течение неизбежно подрывает себя изнутри.

Разумеется, отмеченный Ди Джамматео процесс «смены эпох» в итальянском кино слишком сложен, чтобы можно было уложить его в единую схему. Да и сам неореализм даже в пору своего наивысшего цветения не был школой единомышленников, включал в себя художников разных убеждений и эстетических наклонностей. Естественно, что и при теперешних переменах могут возникнуть и будут возникать самые противоречивые и самые парадоксальные явления. Однако при всей пестроте процесса Ди Джамматео, очевидно, уловил в нем какие-то очень существенные закономерности.

Но говоря откровенно, в рассказах Ди Джамматео и других итальянских коллег нам трудно было принять их слишком уж спокойный академизм, при котором критические суждения вытесняются простым объяснением фактов по принципу: понять — значит простить... При таком подходе к фактам не остается места вопросам: а какова реальная цена происходящим переменам, какими открытиями обогащается, какие потери несет искусство, переходя от изображения картин народной жизни в духе неореализма к подчеркнуто углубленным, но асоциальным исследованиям индивидуальной психологии? Между тем такие вопросы возникают, не могут не возникать, когда смотришь новые фильмы Антониони, Феллини, Пазолини.

В контексте разговоров о сегодняшнем развитии итальянского кино нам было особенно интересно посмотреть новый фильм Антониони «Красная пустыня», недавно отмеченный главным призом Венецианского кинофестиваля.

Сюжет фильма, как всегда у Антониони, внешне несложен, внутренне многозначителен. В начале фильма мы видим завод, на котором работает муж героини фильма Джулианы (ее роль исполняет Моника Витти). Завод представлен как некое чудовище: адские всполохи пламени, скрежет металла, оглушающий треск моторов (все это в сопровождении «конкретной музыки»)... Перед этой шумной и подавляющей мощью техники люди кажутся маленькими, бессильными.

Свою мысль о драматизме жизни человека, ставшего рабом созданной им техники, Антониони доводит до бьющей по мозгам наглядности: действующие лица фильма встречаются на заводском дворе, начинают какой-то важный разговор, но зритель их не понимает, и они не понимают друг друга — машинный шум заглушает человеческие слова. Постоянная для фильмов Антониони тема «некоммуникабельности» людей, невозможности для них объясниться и понять друг друга здесь представлена не только в своем общем, философском выражении, но и в обретающих многозначность символа сценах заводского быта, показанных во всей их натуральности.

Заводские сцены задают общий тон картине. Героиня фильма живет в страшном, нелюдимом мире— по крайней мере таким она его ощущает. Очевидно, для того чтобы «заострить» тему, Антониони делает героиню существом ненормальным: Джулиана попала в автомобильную аварию, вызвавшую расстройство нервной деятельности, мучительные аномалии в психологии.

В «Красной пустыне» мир как бы увиден глазами Джулианы. Режиссер и оператор фильма часто

используют внефокусные съемки вторых планов: в фокусе — только сама Джулиана, все остальное размыто, зыбко, туманно.

На этот раз Антониони снял фильм в цвете. Но цвет ленты во многих случаях не повторяет натуральных красок земли, это «психологический» цвет, являющийся своеобразной проекцией ощущений Джулианы на предметы окружающего ее мира: этот мир окрашен в трагические тона души героини фильма.

Беспросветна жизнь Джулианы. Нет настоящего счастья дома, в семье. Безрадостны пьяные встречи с приятелями в каком-то нелепом бараке у морского причала. Даже прогулки «на лоно природы» сняты в той же тональности — невыразимо уныла дорога, пугающе бесцветно и мрачно болото, около которого оказалась имитирующая веселость загулявшая компания, туманом скрыты морские дали, а в тумане — смутные очертания корабля, на котором поднят флаг, предупреждающий о страшной болезни, о карантине на корабле...

В полусумасшедшем состоянии Джулиана идет навстречу ненужному ей увлечению. Приятель и сослуживец ее мужа Коррадо давно, после первой же встречи, обратил на нее внимание, его глаза весьма откровенны... И вот в минуту душевной подавленности она идет к нему, связывая с этой встречей какие-то надежды на «нормальность» и полноту жизни. Ей попадается навстречу матрос неведомой национальности, говорящий на неизвестном ей языке. Она спрашивает его, где Коррадо, как пройти к нему, тот что-то лопочет по-своему. Опять возникает «диалог глухих» — в обнаженном приеме демонстрируемое взаимонепонимание людей.

В конце концов Джулиана находит Коррадо. Он овладевает ею — без глубокой любви, не думая ни о чувствах женщины, ни о долге дружбы... А когда Джулиана жалуется ему, что, даже изменив мужу, как нормальная женщина, она не стала нормальной, Коррадо «утешает»: все мы немножко ненормальные, все больные... Это сомнительного свойства утешение вырастает в фильме до степени общего вывода о человеческом существовании.

В «Красной пустыне» имеется только один прорыв в иную жизнь. Маленький сынишка Джулианы, начитавшись книжек про детские болезни, довольно успешно имитирует полиомиелит. Джулиана в отчаянии. Тут уже не остается места обычной для нее пассивности, равнодушию, убивающему импульсы к действию. Джулиана мечется в поисках спасения, хочет найти какие-то слова, могущие доставить радость больному ребенку. Она рассказывает ему сказку про чудесную страну с лазурным морем, с прекрасными цветами и поющими скалами. Этот рассказ звучит не в словах ее, а в изображениях. И тут мир «оживает»: мы видим реальную голубизну залитого солнцем моря, мы видим реальную красоту природы, не заретушированной «под настроения» Джулианы.

Пожалуй, если говорить о последних его фильмах, это первый случай, когда Антониони делает шаг в сторону романтики, так и хочется сказать, в духе Феллини. Но этот «прорыв в романтику» остается эпизодом, намеком на мечту и не изменяет общей тональности фильма — тональности трагической, основанной на мысли о том, что люди живут в жестоком, бесчеловечном мире, они разобщены, индивидуалистичны, жизнь их беспросветна.

Естественно, что при встрече с Антониони нас прежде всего интересовал вопрос, в какой мере трагизм кинематографических картин жизни в таких фильмах, как «Красная пустыня», отвечает мироощущению самого художника, каковы исходные идеи его авторского замысла. Мы спрашивали Антониони и о смысле названия фильма, и о подкрашивании земли, которую он снимал в «Красной пустыне», и о том, как он оценивает воздействие своих фильмов на зрительскую аудиторию...

Отвечая на наши вопросы, Антониони говорил:

— Но хорошо ли вы знаете тот мир, в котором я живу и который изображается в моих фильмах? Конечно, есть определенная разница между реальным человеческим опытом художника и тем, что я называю его интеллектуальным опытом. Мои фильмы автобиографичны не в буквальном «бытовом» смысле, а в смысле передачи интеллектуального опыта. Я никак не могу принять критику, которая подозревает меня в неискренности.

В жизни человека бывает всякое. Бывает, скажем, и счастливая любовь. Но может ли быть предметом искусства такая безоблачная любовь — без всякой мысли о несчастьях и драмах человека, в том числе и драмах любви, которые реально существуют? В любви часто возникают кризисы. Тогда-то и появляется материал для искусства: я показываю драмы и кризисы любви. Когда я говорю о драматизме жизни, несовершенстве мира и несчастьях людей, я имею в виду прежде всего противоречие между научно-техническим и нравственным развитием человечества. В науке и технике люди уже до Луны добрались, а мораль остается, как при Гомере.

Вы спрашиваете, почему такое безверие царит в душах героев моих фильмов. Дело в том, что, в отличие от вас, у нас нет веры. У нас слишком много «вер», и поэтому нет ни одной настоящей.

Названием фильма «Красная пустыня» я хотел подчеркнуть, что жизнь — пустыня иссушенная и безрадостная. А красная потому, что она все же живая: красный цвет — цвет крови. Это объяснение звучит несколько элементарно, я хотел вложить в название фильма более сложный смысл, воспринимаемый скорее интуитивно и эмоционально, нежели в элементарном логическом истолковании. Почему я подкрашивал землю? Цвет существует не только в своих внешних, поверхностно видимых формах, но и в таких, которые выявляют его суть,— их надо «раскрывать». Я обнажаю эту суть, когда «гримирую» натуру.

Искусство выполняет свою роль не путем непосредственно воспитательного, учебного воздействия. Художники должны создавать красоту, которая помогает людям лучше понять мир и себя. Разумеется, красота разных художников разная. Если мы будем об этом спорить, конца спору не будет. В понимании красоты я лично ближе всего стою к вашей марксистской эстетике. Но у меня есть своя точка зрения, очевидно, не во всем совпадающая с вашей.

Разговор с Антониони происходил на студии «Лаурентис», где создатель «Красной пустыни» сейчас снимает одну из новелл фильма «Три лица», в котором главную женскую роль играет Сорейя — бывшая жена шаха Ирана, ни разу до этого не снимавшаяся в кино. Уже с весны в западной прессе идет шум вокруг этого фильма, вызванный участием в нем Сорейи. Я спросил Антониони, почему он, художник, далекий от коммерческих «сенсаций» западного кино, на этот раз изменил своему обыкновению.

— Хочу понять публику, — ответил Антониони. — Публика меняется, изменяются ее вкусы. Хочется понять, что же такое сегодняшняя публика, чего она хочет.

Не знаю, может быть, я ошибаюсь в своих догадках, но мне показалось, что в ответе Антониони прозвучала тоска режиссера по большой зрительской аудитории, какой не имеют многие его фильмы. Исследуя тонкости психологии, эмоциональные состояния человека, движение чувств, пытаясь показать поток жизни в непринужденном соединении деталей и случайностей, Антониони часто ослабляет драматургию фильма, его сюжет. А это с неизбежностью отзывается на зрительском восприятии, на зрительском успехе его фильмов, проникновенных в исследовании психологии, но односторонних и довольно-таки монотонных в изображении жизни, реальных обстоятельств, определяющих мысли, чувства и поведение человека.

Критикуя эту монотонность, один из итальянских поклонников Антониони говорил мне, что, с его точки зрения, Антониони совершает ошибку, снимая в главных ролях все одну и ту же актрису,— он поневоле идет за ней, приспосабливает тональность фильма к ее амплуа, к ее актерской теме. Конечно, такое объяснение слабостей искусства Антониони неполно, частично, не раскрывает всех глубин духовной драмы художника. Но сама попытка объяснить слабости этого искусства «изнутри» не случайна. Вопрос о том, куда пойдет Антониони, один из сильнейших режиссеров итальянского кино, занимает ныне не только его критиков, его оппонентов, но и его сторонников, его поклонников. Задавая себе этот вопрос, они, очевидно, как и сам режиссер, все чаще задумываются о зрителе, о соотношении современных режиссерских исканий и степени воздействия фильма на широкую зрительскую аудиторию.

Ведь дело не только в том, что фильмы Антониони не пользуются успехом у тех зрителей, которые признают лишь остросюжетный кинематограф. Проблема взаимоотношений Антониони со зрительской аудиторией сложнее.

Многие зрители фильмов Антониони, как и сам режиссер, ощущают драматизм жизни в собственническом мире, разобщающем людей, в мире, который обрушивает на человека пестроту идей и не может вооружить его такими обогащающими душу верованиями, которые помогали бы жить, работать, строить жизнь по законам красоты. Как и Антониони, многие зрители его фильмов драматически переживают современный кричащий в условиях капитализма разрыв между научно-техническим прогрессом и нравственным развитием человека. Однако и этим зрителям жизнь героев Антониони часто не кажется узнаваемой, соотнесенной с их повседневным опытом.

Повседневная жизнь, которой зритель не может не мерить правду любого претендующего на реалистичность произведения, бывает столь же драматичной, как и жизнь героев Антониони. Но она пестрее. И в ней всегда есть элементы борьбы и надежды, пусть еле-еле пробивающиеся сквозь напластования невзгод, в ней всегда есть какие-то импульсы к действию по изменению мира, пусть эти импульсы столь хитро и старательно подавляются идеологическими институтами буржуазии.

Антониони настолько «обобщает» реальные драмы людей, что они часто теряют свои земные корни (при всей поразительной «заземленности» художественной фактуры его фильмов, при всей реалистической точности в отработке деталей). Он придает человеческим драмам настолько «философское» выражение, что кинематографическое повествование об этих драмах утрачивает свою эмоциональность (если не для всех, то для очень многих зрителей).

Нет, Антониони не кокетничает, не лукавит, когда он говорит, что воспринимает жизнь, как пустыню. Но в его кинематографическом мышлении, думается мне, действует инерция мысли. Увлеченный своей мыслью, художник придает ей характер размашистой формулы и служит ей, служит искренне, приспособляя к ней увиденные факты, незаметно для себя отбрасывая те из них, которые ей противоречат. Пафос «любимой мысли» настолько заворожил художника, что он и в новом своем фильме не смог проверить себя критериями многослойной общественной практики; отсюда — ослабление реалистического, критического начала в искусстве: при всей своей драматичности и философской многозначительности фильм оказался недостаточно социальным, недостаточно укорененным в сегодняшней жизни итальянского общества.

В дни нашего пребывания в Италии у нас состоялась встреча и с Федерико Феллини, который снимает сейчас свой новый фильм «Джульетта и призраки».

Феллини пригласил нас на студию «Чинечитта», где идут павильонные съемки. При нас снималась такая сцена: студия модного скульптора, наполненная причудливыми статуями, представляющими собой помесь античной монументальности и модернистской отвлеченности; в студии — натурщики: идеально атлетического сложения юноша и обнаженная девица; в студию входит светская дамочка (ее роль исполняет Джульетта Мазина), она небрежно здоровается с натурщиками, садится, закуривает... При нас Феллини сделал примерно девять дублей этой сцены.

Судя по рассказам участников съемки и самого Феллини, это будет фильм сатирический, с сильными элементами гротеска — о светских бездельниках, увлекающихся спиритизмом, «модным» искусством и т. п. Очевидно, в фильме будут продолжены и развиты некоторые мотивы «Сладкой жизни» и «Восьми с половиной».

В перерыве я спросил Феллини, что он думает о проблеме «кино и зритель» (сказав о сложностях, какие, с моей точки зрения, были неизбежны во «взаимоотношениях» автора «Восьми с половиной» со зрителем), я спросил его, будет ли новый фильм продолжать стилевую линию «Ночей Кабирии», «Сладкой жизни» или же в нем будет продолжена линия «Восьми с половиной».

— Я все время веду разговор об одном и том же,— ответил Феллини,— о свободе человека, о его внутреннем освобождении. Только тон разговора бывает разным в разных фильмах. Если зритель понимает мои чувства, мне этого достаточно: этим и решается проблема зрительской аудитории.

Вы говорите, что во Франции неважно прошел мой фильм. Дело в том, что там попались плохие прокатчики.

Феллини восторженно отзывался о фильме «Летят журавли», дотошно выспрашивал М. Калатозова о том, как были сделаны, как сняты некоторые кадры и эпизоды фильма «Я — Куба» (он видел отрывки из этого фильма, и они произвели на него, по его словам, огромное впечатление).

Зашла речь о продюсерах, о взаимоотношениях режиссера с продюсерами.

— Я сам не могу быть продюсером, не умею этого делать, характер неподходящий. Продюсеры мне не мешают в процессе съемок, не вмешиваются. Но решение вопроса о продюсере бывает нелегким. Пожалуй, только в последние два года «проблема продюсера» для меня перестала быть проблемой. А до этого каждый раз было трудно найти продюсера. Ведь каждый продюсер хотел, чтобы я делал новый фильм похожим на предыдущий — на тот, который уже принес прибыли. В свое время продюсеры и того, предыдущего, фильма не хотели его финансировать. Теперь они считают его обязательным для меня образцом и требуют, чтобы я делал снова такой же фильм. А мне каждый раз хочется делать что-то новое.

К сожалению, наш разговор был коротким: время завтрака прошло, Феллини и Мазина должны были снова идти в павильон.

Помимо Фьоравантн, Ди Джамматео, Антониони, Феллини мы встречались с преподавателями и студентами киношколы (около трех часов длился разговор о советском кино, об отношении советских кинематографистов к итальянским фильмам), с членами ассоциации «Италия — СССР» (с большим вниманием и волнением просмотрели они фильм «Летят журавли» и тепло приветствовали М. Калатозова), с генеральным секретарем этой ассоциации П. Алатри... Встречи и беседы эти показали, что итальянское кино переживает сейчас сложный период исканий и перемен. Итальянские кинематографисты гордятся фильмами неореалистов, принесшими итальянскому кино мировую славу. А что будет завтра? Будут ли найдены новые ценности и новые возможности экранного искусства? Какие дороги выбрать, чтобы пришли новые открытия? Эти вопросы задают друг другу и себе все, с кем мы встречались.

«ГАМЛЕТ-СКВЕРНОСЛОВ»

Вокруг последних фильмов с участием Витторио Гасмана разгорелась острая дискуссия. Беспокойство кинокритики и зрителей вызывает поток фильмов, полных эротики, сквернословия, непристойностей. В качестве одного из «зачинателей» серии подобных фильмов общественное мнение называет Гасмана — этого «Гамлета-сквернослова» (в театре, в отличие от кино, Гасман играет «серьезные» роли классического репертуара и считается лучшим итальянским Гамлетом).

Не желая принимать на себя всю вину за появление этих фильмов, Гасман заявил в печати:

«Во-первых, я не единственный итальянский актер, который в соответствии с требованиями сценария был вынужден произносить немного грубые фразы или делать — я признаю это — довольно вульгарные жесты. Я участвовал в серии фильмов, начавшейся с «Обгона», язык которых иногда грешил некоторой грубостью с той целью, чтобы быть более реалистичным. Короче говоря, это были сатирические фильмы, и они должны были быть острыми, резкими, возможно, более глубоко обличающими определенные нравы, определенные слои итальянского общества. В числе персонажей, которых я играл, были маленький римский мещанин, мелкий буржуа-карьерист, вульгарные и консервативные промышленники. И для того чтобы фильмы были доходчивее, более жизненными, мы заставили этих персонажей говорить тем языком, которым они говорят обычно, употреблять слова, которые они произносят ежедневно. Я признаю, что мы, возможно, слишком настойчиво и долго обращались к этому жанру, злоупотребили им. Что касается меня, то лично я решил отойти от него: я больше не буду играть в таких фильмах. Но я прошу правильно понять меня: я не отказываюсь ни от одной из моих прежних картин. Такие фильмы, как «Обгон», были драмами, а не комедиями, горькой сатирой, имевшей целью нанести удар — и я думаю мы попали в цель — также и при помощи «сквернословил».

Говоря об истинных мотивах этого явления, ответственность за что несет, конечно, не один Гасман, критик Дарио Ардженто пишет в «Паэзе сера»:

«Но, быть может, эти фильмы — тоже одно из средств удержаться на поверхности в период быстрых изменений конъюнктуры и кризиса кино; избегая заниматься основными темами нашей экономической и политической жизни, стреляя направо и налево, во все стороны, быть может, удастся оставить всех довольными — и тех, против кого был нацелен удар (хотя он почти всегда миновал их), и тех, кто финансировал постановку фильмов, и тех, кто должен был бы заботиться о соблюдении приличий».

Г. Б.

«ТЕРРОРИСТ»

(Италия)



Слова о том, что итальянское прогрессивное киноискусство родилось в очистительном огне Сопротивления и глубоко проникнуто его идеями, повторялись так часто, что звучат трюизмом. Однако, говоря о значительных произведениях итальянского кино последних лет, приходится вновь и вновь напоминать об этой общеизвестной истине. Новый подъем прогрессивного киноискусства Италии, начавшийся в 1959 году, во многом связан с возвратом именно к теме народной партизанской и подпольной борьбы.

Сопротивление — самая яркая и светлая, несмотря на понесенные жертвы, страница в истории Италии последних десятилетий, и стремление прогрессивных кинематографистов возможно шире показать подвиг народа, поднявшегося на борьбу с фашизмом, вполне естественно. Вместе с тем антифашистская тема вновь тревожно звучит в творчестве передовых деятелей итальянского искусства потому, что они остро ощущают реальную угрозу возрождения западногерманского милитаризма и видят, что фашизм жив еще и в самой Италии. А главное — прогрессивные мастера итальянского кино хотят переосознать, переосмыслить славный период Сопротивления с позиций современности, с предельной ясностью и до конца разобраться в событиях недавнего прошлого самим и рассказать о них молодому поколению итальянцев, имеющему подчас самое превратное представление об истории своей страны.

В итальянской прогрессивной печати неоднократно отмечалось, что сегодня одного лишь «возвращения» к теме Сопротивления уже недостаточно; даже такие превосходные фильмы, как, например, «Четыре дня Неаполя» Нанни Лоя или «Все по домам» Луиджи Коменчини, при всем благородстве намерений их создателей, показывают Сопротивление как стихийное движение, как вспышку неосознанного протеста, тогда как это была тщательно подготовленная и организованная борьба, руководимая подпольными политическими партиями, в первую очередь коммунистами.

Новым требованиям, предъявляемым прогрессивными силами Италии к антифашистскому кино, во многом отвечает фильм «Террорист», поставленный режиссером Джанфранко Де Бозио. Имя это ново для итальянского кино, но постановщик обладает большим опытом театральной режиссуры: он руководитель Туринского драматического театра, один из самых известных итальянских театральных режиссеров. Замысел фильма принадлежит самому Де Бозио, а сценарий написан им совместно с Луиджи Скуарциной — также выдающимся театральным режиссером и драматургом, автором известной нашему зрителю антифашистской пьесы «Романьола».

Действие фильма происходит в Венеции — городе, где в годы оккупации Де Бозио активно участвовал в подпольной борьбе и где эта борьба была особенно трудной как из-за своеобразия условий (в этом городе каналов единственное средство передвижения — лодки), так и из-за сложной обстановки внутри местного Комитета национального освобождения (КНО), руководившего борьбой.

...Декабрь 1943 года. В ризнице одной из венецианских церквей участники «группы патриотического действия» обсуждают план дерзкой операции — взрыва офицерской столовой. В составе отряда — учитель Боскович, пожилой счетовод и рабочий паренек Данило. Поддерживать связь подпольщикам помогает священник дон Карло. Подлинный командир этого отряда — опытный конспиратор Браски — остается в тени, подпольщикам он известен лишь по его боевой кличке «Инженер» (эту роль исполняет один из талантливейших драматических актеров Италии Джан Мария Волонте, последнее время все чаще снимающийся в кино). Офицерская столовая взлетает на воздух, но среди руководителей городского подполья — представителей пяти антифашистских партий КНО — нет единодушия в оценке этого смелого покушения, так как гитлеровцы грозят расстрелять заложников, если им не будут выданы виновники. Однако в тот же вечер Браски производит нападение еще на один объект оккупантов, и судьба заложников предрешена. На следующее утро, в час, когда истекает срок предъявленного немцами ультиматума, «Инженер» вдвоем со счетоводом (у их товарищей не хватает смелости продолжать в этих условиях борьбу) делают отчаянную попытку поджечь редакцию фашистского листка «Гадзеттино», а после неудачи, оставшись один (счетовода хватают фашисты и ведут на расстрел вместе с заложниками), «Инженер» начинает борьбу в одиночку, мстя гитлеровцам за убитых и замученных товарищей.

Тем временем на заседаниях подпольного КНО продолжаются нескончаемые дискуссии. Представитель либеральной партии выступает против «партизанских» действий, требует, чтобы борьба велась под руководством офицеров, по правилам военной науки; он-то и называет Браски террористом. Представитель христианско-демократической партии постоянно колеблется, но пытается быть полезным хотя бы тем, что просит (однако безуспешно) высшее духовенство Венеции выступить в качестве посредника между КНО и оккупантами, чтобы спасти жизнь заложникам. Представитель социалистов поддерживает представителя коммунистической партии — самого авторитетного и информированного, наиболее трезво мыслящего члена КНО. Представитель «партии действия» — мелкобуржуазной группы, объединявшей антифашистски настроенных интеллигентов, к которой принадлежит и Браски, отдает ему, по решению КНО, приказ временно прекратить вооруженную борьбу: вопрос о дальнейшей деятельности венецианских «групп патриотического действия» будет решать высшая инстанция — КНО Северной Италии.

К показе заседаний и дискуссий венецианского КНО — и слабость и сила фильма Де Бозио. Слабость в том, что эти эпизоды откровенно театральны, перегружены диалогом, статичны и затянуты, они выпадают из общего сжатого, лаконичного стиля фильма, нарушают его подлинно кинематографический, динамичный ритм. Здесь, видимо, сказалось театральное «происхождение» Де Бозио и Скуарцины. Сила же — в тонкой обрисовке характеров пяти членов КНО, в исторической достоверности их образов, смысла их речей и политических позиций.

Слушая эти дискуссии о тактике подпольной борьбы, мы постигаем нюансы взаимоотношений между политическими партиями антифашистской коалиции, знакомимся с их целями и задачами, видим, ценой каких неимоверных трудностей и усилий представителям партий рабочего класса удавалось поддерживать единство столь разнородных антифашистских сил, направлять их на активную, вооруженную борьбу. Этот исторический фильм вместе с тем очень современен, помогает зрителю понять расстановку политических сил в сегодняшней Италии, задуматься над проблемой единства антифашистских и демократических партий — основной проблемой нынешней политической жизни Италии.

...Дальнейшее действие развивается в фильме стремительно. «Инженер» отказывается подчиниться приказу КНО (не случайно и то, что авторы фильма сделали Браски членом «партии действия», для которой была характерна наряду с непреклонным антифашистским духом недисциплинированность, некоторая анархичность), и мало того, когда фашистам удается раскрыть имена членов КНО и тем приходится прятаться в палатах клиники доктора Онгаро — смелого и изобретательного подпольщика, Браски решает спасти их и вывезти из города. Но уже поздно: он добирается до клиники как раз в тот момент, когда ее оцепляют фашистские солдаты, и гибнет в перестрелке. Онгаро удается спастись. Освободительная борьба только начинается...

Сохраняя до конца симпатию к своему безрассудно храброму и непримиримо ненавидящему врага герою, авторы трагическим финалом фильма показывают обреченность борьбы в одиночку, выносят ей окончательный приговор.

Большое своеобразие фильму придает фон, на котором развертывается действие,—суровая, зимняя, дождливая и неприветливая Венеция, пронизанные сыростью и туманом кварталы бедняков — такой Венеции зритель, также и итальянский, на экране еще не видел, а она именно такая большую часть года.

Впервые «Террорист» был показан на Венецианском фестивале 1963 года и там был удостоен трех премий, в том числе второй по значению премии — премии критики имени Пазинетти.

Фильм Де Бозио близок по своему духу картинам другого режиссера — Франческо Рози — «Руки над городом» и «Сальваторе Джулиано». Все эти фильмы проникнуты боевой и страстной «политичностью». Это не только художественные фильмы, но и историко-политические исследования и публицистические памфлеты. Быть может, эта кажущаяся некоторым скучной «политичность» ряда новых итальянских фильмов и является такой же характерной чертой прогрессивного итальянского кино на нынешнем этапе его развития, какой была заставлявшая морщиться многих буржуазных критиков «социальность» лучших произведений неореализма.

Г. Богемский

«БАНЬОЛО — ДЕРЕВНЯ МЕЖДУ КРАСНЫМ И ЧЕРНЫМ»

(ФРГ)



Съемка с движения — прием далеко не новый. Но как обойтись без него, если рассказ о деревне начнется с околицы, — чтобы не упустить ничего. Камера будет брести не спеша по безлюдной улице. Стены домов, потемневшие от времени и жары, покажутся совсем похожими на берега ослепительной реки из асфальта и камня. Солнце в зените. Потом камера замедлит свой шаг у старой башни в центре деревенской площади, и объектив упрется в белую плиту на стене.

...На мраморе высечены имена. Их десять. Они и поныне живут в сердце Баньоло, как в том далеком 1944 году.

...Медленно движется процессия. Спустя двадцать лет Баньоло приходит к подножию башни, чтобы возложить венки в память о десяти, расстрелянных фашистами.

Баньоло — большое село в итальянской провинции Эмилия. Это оно скорбит о своих погибших. Молча стоят отцы, матери, вдовы, подросшие дети...

На первый взгляд, этот пролог может показаться вполне законченным репортажем или документальной киноновеллой. Но для авторов фильма — итальянского режиссера Бруно Йори и немецкого оператора Иозефа Риделя — это только начало обширного киноисследования. Они возвращают нас в прошлое. Говорят очевидцы героической гибели патриотов. Режиссер и оператор проводят среди жителей деревни широко применяемую ныне документалистами киноанкету. Перед объективом — престарелый садовник, железнодорожный служащий, они вспоминают обстоятельства расстрела. Старик пенсионер рассказывает о двух своих сыновьях, не дрогнувших перед лицом смерти. Съемка осуществляется скрытой камерой. Но если бы оператор и не прибегал к этому популярному в наши дни приему, искренности, кажется, не убавилось бы: люди говорят со сдержанным гневом и скорбью — время не зарубцевало старых душевных ран.

В числе свидетелей — сельский священник дон Барбьери. Да, это он в те трудные дни молился за

патриотов-коммунистов и просил фашистских палачей помиловать их. А потом, несмотря на запрет комендатуры, он, рискуя жизнью, похоронил расстрелянных бойцов...

Печальная исповедь дона Барбьери подходит к концу; слово берут авторы фильма и с помощью дикторского текста подводят весьма знаменательный итог: «Самую большую жертву в те годы принесли коммунисты; они стали символом новой эпохи».

Для авторов «Баньоло» сотрудничество всех антифашистских сил в годы войны интересно не само по себе, а, скорее, как повод начать разговор о современности.

С кем ты, Баньоло, теперь, в мирное время, и так ли уж оно безмятежно? Авторы картины самим названием во многом предрешают ответ: деревня делает выбор между красным и черным... И не удивительно, что острота проблемы задевает всех за живое.

У фильма сложная судьба, сама по себе внушающая уважение. Более девяти месяцев правительство Италии не разрешало приступить к съемкам картины, пока наконец продюсер Бруно Цоклер не убедил соответствующие инстанции в том, что он не собирается создавать гимн «красной Эмилии». Руководители муниципалитета Баньоло— коммунисты—на первых порах тоже возражали против съемок фильма об их селе, правда, совсем по другим мотивам — ведь финансировать постановку собирался продюсер из ФРГ. Однако, ознакомившись с намерениями авторов, они не только поверили им, но и стали действующими лицами и исполнителями в этом фильме.

Драматургия «Баньоло» подчинена, казалось бы, свободной и необязательной форме кинонаблюдения. Но это только на первый взгляд. У авторов есть своя логика. Режиссер Бруно Йори смело включает в картину несколько законченных и вроде бы вполне самостоятельных интервью: о гибели героев Сопротивления, об отношении жителей Баньоло к религии и другие. Он не боится утомить зрителя подробностями киноанкеты. Режиссер уверен, что, создавая кинодокумент о малоизученном уголке итальянской действительности, он сумеет увлечь нас самим материалом. За девять месяцев, в течение которых велось кинонаблюдение, авторам удалось запечатлеть многие события из жизни Баньоло — деятельность кооперации, муниципальные выборы, первомайскую демонстрацию, повседневный труд и быт жителей большого села.

Действие картины построено по принципу параллельного монтажа, несколько напоминая излюбленные приемы Дзиги Вертова, резко противопоставлявшего в своих фильмах старое и новое, прошлое и настоящее. Авторы «Баньоло» находят поразительные контрасты в повседневной деятельности коммунистов и священнослужителя.

Председателя палаты, бывшего командира партизан, коммуниста Малагути оператор снимает в рабочей обстановке. Жители Баньоло охотно идут к нему и находят добрый совет и помощь. Проблема земли— главная из всех проблем. Поля и сады вокруг принадлежат помещику. Многие дома в Баньоло — тоже его собственность. Оператор заходит в один из таких домов. Электричества нет. Крыша течет. Чтобы не умереть с голоду, дети крестьянина работают в городе. А земля? Ее крестьянин арендует у помещика. Трудно расплатиться. Нет никакого интереса ни удобрять землю, ни чинить дом — все временное.

Авторы фильма показывают практические дела «красной» палаты. Под руководством коммунистов в селе создана общественная прачечная и молочный кооператив. В производственных цехах чисто, оборудование современное. Коллективная ответственность за результаты труда дает положительный эффект — крестьянские кооперативы успешно конкурируют с частниками.

Но, пожалуй, еще более подробно в фильме показана деятельность человека в черной сутане.

Прекрасно понимая, что почва начинает ускользать из-под его ног, дон Барбьери тоже активизируется. Чтобы хоть как-то укрепить свое влияние на паству, он ловко использует всякую подвернувшуюся возможность. Острый драматический конфликт возникает в фильме уже из простого сопоставления документальных кадров, снятых нередко без ведома участников событий все той же скрытой камерой. Справедливости ради стоит отметить, что камера нигде не теряет, если можно так выразиться, чувства собственного достоинства и не опускается до уровня замочной скважины, о какой бы стороне жизни Баньоло ни заходила речь. Этот же взгляд на мир воспринимает и зритель. Он ощущает себя свидетелем, а иногда и участником событий. В ходе кинонаблюдения рождаются поразительные по своей живости кадры. Вот священник запирает гулкие двери пустующей церкви и отправляется в переполненный бар, где ведет душеспасительные беседы с молодежью, мирно распивающей коктейли между двумя твистами. Охотник за заблудшими душами, дон Барбьери более похож здесь на коммивояжера, безуспешно рекламирующего заведомо неходовой товар. И не случайно угадывается нечто общее между священником и мелким лавочником, который, как выясняется из киноанкеты, тоже терпит убытки из-за конкуренции с «красным» кооперативом. Сходство неунывающего священника и лавочника дополняется тем, что в глазах того и другого лукаво бегают веселые бесовские искорки.

Дон Барбьери худощав, не лишен чувства юмора, по-своему обаятелен, энергичен и совсем не навязчив, хотя и вездесущ. Малоискушенные зрители фильма задаются даже вопросом — как фамилия актера, который так чудесно исполняет роль, совершенно забывая при этом, что «Баньоло»— фильм документальный и дон Барбьери — настоящий поп. А шевелиться ему (хочешь не хочешь) надо: ведь уже и теперь из десяти похорон — шесть гражданских, что же будет дальше? Война нанесла непоправимый ущерб церкви — расшатала религиозные устои местной общины. По словам священника, приходится пускать в ход всякого рода светские развлечения, приноравливаться даже... к коммунистическим праздникам. Довольно откровенная исповедь дона Барбьери сменяется на экране еще более откровенной кинозарисовкой с натуры.

...По оживленным улицам Баньоло идут принаряженные люди, движутся тракторы и автомашины. Коммунисты проводят Праздник труда. Не остается в стороне и дон Барбьери. Облачившись в белую праздничную сутану, он кропит святою водой проезжающие мимо автомашины и тракторы: авось подольше послужат без капитального ремонта!

Оператор Иозеф Ридель доказывает, что он прекрасно владеет всеми видами репортажной съемки. Его камера неотступным взглядом прослеживает бег событий, но нигде не стремится удивить эффектной остротой вычурного ракурса или модной неподвижностью кадра. Непохожа она и на вертлявого фоторепортера, который норовит любой ценой протис-

нуться вперед. Вооружившись малой ручной камерой и портативным магнитофоном, Иозеф Ридель выступает как последовательный сторонник теории «абсолютного документализма». Единственное требование, которое он выполняет,— «быть при этом».

Стал уже крылатым афоризм о том, что работа над документальным фильмом похожа на охоту с соколами. Камера-сокол должна низвергаться в жизнь и выхватывать добычу — факты. Но не маловато ли этого? Ведь факты только строительный материал. Из них предстоит воздвигнуть здание, а уже потом с его высоты вновь посмотреть на мир! Без определенной идейной позиции здесь не обойтись. Теоретически авторы «Баньоло» с этим, видимо, не согласны, во всяком случае, на одной из пресс-конференций они определили свое кредо примерно так: «Мы стремимся быть вне политики и снимать жизнь такой, какова она есть». Однако просмотр фильма убеждает и в том, что у авторов есть свои, вполне определенные симпатии, и в том, что объективизм, который они действительно пытаются соблюдать, разваливается под напором самой действительности.

Когда авторы картины показывают «культурно-просветительные» начинания дона Барбьери, они не в состоянии скрыть своей привязанности к человеку, который способен кое-кого убедить в пользе применения полярно противоположных идеологий. Этот хоть и не лежащий на поверхности, но действительно серьезный недостаток фильма позволил некоторым наиболее нетерпимым критикам назвать «Баньоло» «троянским конем».

Не будем впадать в крайности. Фильм одинаково поучителен как своими недостатками, так и неоспоримыми достоинствами. И главное из них в том, что авторский объективизм, как мы уже сказали, взламывается изнутри самим материалом. В лучших эпизодах фильма авторы его бесспорно заявляют себя последовательными художниками-реалистами.

В этом убеждают, например, эпизоды, показывающие предвыборную борьбу. Авторы и здесь используют полюбившийся им прием контрастных сопоставлений, они вполне достоверны.

Кампания по выборам в местный муниципалитет более наглядно, чем будничные дни, ставит Баньоло «между красным и черным». На площади села особенно многолюдно. С открытой трибуны коммунисты критикуют правых. Участники митинга единодушно поддерживают оратора. Авторский «киноглаз» пристально вглядывается во все, что происходит на улицах предвыборного Баньоло.

Вот по одной из них медленно продвигается грузовик, в кузове которого надежно прикреплено распятие, а в кабине уютно расположился сам дон Барбьери. Отсюда, словно регулировщик уличного движения, он с помощью микрофона ведет свою предвыборную проповедь. Но молитвы, видимо, не доходят ни до всевышнего, ни до простых смертных. За движущейся «трибуной» священника идет лишь жалкая кучка зевак да церковных служек.

Страсти накаляются, и авторский «киноглаз» едва успевает фиксировать многообразную общественную жизнь Баньоло. Коммунисты собирают актив, чтобы еще раз подчеркнуть значение забастовок в борьбе с помещиками и крупными торговцами. Председатель собрания считает особенно большим достижением то, что к забастовщикам все чаще примыкают врачи и другие представители интеллигенции.

Когда просматриваешь эти кадры, вспоминаются памятные слова Пальмиро Тольятти о том, что Коммунистическая партия Италии всегда боролась и будет бороться за народное единство.

И снова на экране человек в черной сутане. По числу отведенных ему эпизодов можно судить, как поразительная активность дона Барбьери постепенно все более привлекает внимание режиссера и оператора. Где-то подспудно они, конечно, «болеют» за проигрывающего.

В ходе предвыборной кампании священник на церковные деньги открывает детские ясли, а затем — школу, где собирается проповедовать религиозные догматы. Однако руководство сельской общины решительно отказывается соединить школу и церковь. Тогда священник переносит «военные действия» на... футбольное поле. С помощью церковной казны он проводит электрический свет: теперь на стадионе даже вечером будет светло, как днем, и авось молодые спортсмены, подходя к избирательной урне, вспомнят о милостях христианского демократа...

Фильм приближается к кульминации. По-итальянски колоритно проходит последний предвыборный митинг. На левой стороне деревенской улицы проводят свой митинг коммунисты, представители правых партий — на правой, а поперек, между домами, алеет огромный лозунг: «За демократию и социализм». Лишь одиночки переходят слева направо, чаще идут в обратном направлении. Это последние предвыборные «бои» красных и черных в Баньоло.

Авторы фильма, к сожалению, минуют сами выборы, но зато довольно объективно показывают результаты голосования. На большой классной доске, вывешенной в центре села, мелом старательно выведены внушительные цифры: коммунисты вновь победили, причем они собрали больше голосов, чем на предыдущих выборах. Это сама жизнь.

Фильм завершается первомайской демонстрацией в одном из крупных городов Эмилии. В праздничных рядах мы видим знакомых баньольцев. Так Баньоло говорит свое веское слово — она с коммунистами Италии!

Современный метод киконаблюдения позволил авторам фильма создать необычайно насыщенное фактами, во многом достоверное, хотя в то же время и противоречивое произведение. Их объективистская позиция, как мы видели, не оказалась прочной и рухнула при столкновении с жизнью.

После выхода картины на экран вокруг нее разгорелась оживленная дискуссия. Мнения разделились, хотя все единодушно признали познавательную ценность фильма. Не вызывает сомнения, что лучшие эпизоды «Баньоло» правдиво отражают еще мало исследованные искусством стороны итальянской действительности.

Фильмом довольно быстро заинтересовалась цензура. Он был запрещен не только в Италии, но и в Швейцарии. По сведениям кинокритика Тео Пинкуса из Цюриха, швейцарские власти побоялись демонстрировать этот фильм прежде всего перед итальянскими рабочими-эмигрантами, «так как Коммунистическая партия Италии в настоящее время — одна из самых сильных и влиятельных партий в мире».

Жюри VII Международного кинофестиваля в Лейпциге высоко оценило фильм «Баньоло — деревня между красным и черным», наградив его первой премией («Золотой голубь») по разделу полнометражных фильмов для кино и телевидения. Картина безусловно принадлежит к числу крупных явлений в современном документальном кино.

О. Якубович

А. АЛЕКСАНДРОВ

Великий художник против «великих» диктаторов

На грани 20-х—30-х годов с кинематографического небосвода одна за другой посыпались звезды. На смену им восходили новые. Через какой-нибудь десяток лет небосвод изменился до неузнаваемости. Сотни имен канули с высоты в бездну истории, сотни новых засияли на экранной глади. Кино, понеся немалые жертвы, преодолело звуковой барьер. Но не только звуком было испытано киноискусство в те годы.

Шло испытание на человеческую и социальную значимость. Смена десятилетий происходила в обстановке экономического и духовного кризиса, под грохот рушащихся надежд, под звон разбитых иллюзий, в тишине прозрения. Прогрессивное искусство буржуазного мира наполнялось новой проблематикой, с тревогой следило за сломами и свершениями эпохи. Время предъявило свои требования и к тому искусству, на которое оно возлагало, быть может, самые большие надежды. Кинематограф должен был подняться на новую ступень. Коммерческое кино при этом, конечно, ничем не рисковало: оно мимикрировало и, приспособившись к новой технике и тематике, продолжало благополучно «делать кассу». И все же салонной мелодраме пришлось потесниться в пользу социальной драмы, поубавилось псевдоисторических фильмов. Звуковое кино, естественно, не могло на первых порах дотянуться до уровня художественных достижений его предшественников. Но социальный вес киноискусства явно возрос.

Лес рубят — щепки летят. Одной из таких щепок стала и трюковая эксцентрическая комедия. Блестящее поприще блестящей деятельности Мак Сеннета, Бестера Китона, Гарольда Ллойда, Монти Бенкса, Лари Симона... Они не выдержали испытания. (Хотя история, думается, должна была бы посмотреть сквозь пальцы на некоторые слабости экзаменующихся.) Выдержал только Чаплин.

Он не торопился воспользоваться новой техникой. В 1931 году в его фильмах зазвучала музыка, диалог — только в 1940-м. И дело вовсе не в консерватизме Чаплина. Ему нужна была не новинка, а полноценное средство художественного выражения. Это во-первых. А во-вторых, запас пантомимических возможностей его искусства был так велик, что с поиском новых источников действительно можно было не спешить. Последующие его работы — убедительное тому доказательство. В «Огнях большого города» (1931) и «Новых временах» (1936) чаплиновская пантомима давала десять очков вперед звучащему диалогу лучших голливудских фильмов того времени.

Был в распоряжении Чаплина и другой запас — возможно, более важный. С годами поле интересов художника становилось все шире. Ко времени высокой зрелости оно уже охватывало всю жизнь человека — от будничных человеческих невзгод и радостей до острых социальных конфликтов. Художник склонился в сторону последних. В том не было его особой заслуги — просто духовная и историческая необходимость, которые двигают каждым настоящим искусством.

Эволюцию Чаплина можно проследить хотя бы по жанрам: «Огни большого города» (1931) — мелодрама, разыгранная на весьма выразительном социальном фоне, «Новые времена» (1936) — социальная комедия, и, наконец, «Великий диктатор» (1940) — острый политический памфлет. Герой Чаплина, смешной и трогательный человечек, с душой, полной доброты и энергии, с самых первых шагов столкнулся с миром, весьма далеким от совершенства. Вначале его преследовали сильные и грубые люди (первые короткометражки, «Золотая лихорадка», «Цирк»), потом многоликая и равнодушная жестокость большого города («Огни») и безликая, всеподавляющая сила капиталистической индустрии («Новые времена»). Но вот все эти враждебные силы воплотились в одном лице, в одной фигуре, в одном голосе, истерически провозгласившем на весь мир, что отныне грубость, жестокость, безликость должны стать программным принципом существования человечества. Маленький Чарли лицом к лицу столкнулся со своим главным врагом. Здесь нужно было слово. Чарли заговорил.

В отношении художественных средств «Великий диктатор», созданный двадцать пять лет назад, крайне своеобразен. Этот памфлет в основном сделан хорошо знакомыми зрителю средствами чаплиновской пантомимы. Есть там и традиционный для его фильмов большой пантомимический номер. Когда Гинкель, диктатор некой страны Томении, изнемогая от честолюбивой истомы, начинает игриво жонглировать глобусом, сразу же вспоминается смешной и почему-то немного грустный танец балерин, изображенный с помощью двух пирожков, надетых на вилки («Золотая лихорадка»), трагикомическое балансирование на канате («Цирк») и, наверное, непревзойденный ни одним мастером мюзик-холла танец в кабаре («Новые времена»). Но здесь же великолепно применена и новая находка, которую подсказало Чаплину говорящее кино. Свои речи Гинкель произносит якобы на языке Томении: это фантастическая тарабарщина, в которой только слегка просвечивают характерные для немецкого языка звукосочетания и интонации. Речи Гинкеля, удивительно остро пародирующие того, кто, так сказать, вдохновил Чаплина, являют собой, по существу, «звуковую пантомиму». Пантомимическое мастерство, пластика, выдумка на трюк или даже мимолетный жест, непревзойденное чувство юмора, как и всегда у Чаплина, насыщают каждый кадр фильма. Если не считать самоупоенных речеизлияний на тарабарском языке, оба героя картины в чаплиновском исполнении — и великий диктатор Томении и маленький парикмахер — немногословны. Ведет пантомима. Без нажима или демонстративности. Скорее даже, незаметно. Но в конце Чаплин внезапно меняет оружие.

Великий мастер изобразительных решений вдруг бросает свой арсенал и обращается к оружию, совершенно для него непривычному,— к слову. Маленький парикмахер, по случайности принятый за диктатора, должен произнести речь. Он смертельно испуган. Но отказ повлечет разоблачение, гибель. И он выбирает гибель —но не бесполезную.

Парикмахер начинает говорить. Чаплин играет непривычку его героя произносить речи, еще не до конца преодоленный страх перед неминуемым концом. Маленький парикмахер говорит о диктаторах все, что он о них думает. Он обращается к разуму и сердцу людей, призывая их защищать самое ценное, что есть у человека,— свою свободу. Призывает людей прозреть — и на все отвратительное и на все прекрасное, что окружает их в мире. Постепенно неуверенность и страх оставляют парикмахера. В его мыслях и чувствах остается только то, что он хочет сказать людям. Постепенно Чаплин выходит из образа. Он словно бы даже выходит из фильма в зал. Он уже обращается не к той невидимой толпе, что шумит за кадром, а к нам, зрителям...

Прием, казалось бы, немыслимый для такого истинного кинематографиста, как Чаплин. Немыслимый для американского зрителя сорокового года, отнюдь не склонявшегося тогда к политическим фильмам, а уж к политическим речам на экране и подавно. Чаплин сам пишет о риске, на который он шел с этой постановкой, о своих переживаниях. Его можно понять. Но заботиться о художнической респектабельности перед лицом нацистской опасности было бы непристойно.

В фильме нет обычной для Чаплина завершенности и отточенности. Но зато в нем есть перехлестывающее через край желание художника сказать зрителю слово, которое надо сказать сегодня — ни днем позже.

Чаплин впервые обратился к жанру сатирического кинопамфлета. Впервые не только для себя, но в общем-то и во всей мировой кинематографии. (Исключая советское кино: если припомнить и сопоставить памфлетные, да и все другие публицистические опыты советских режиссеров 20-х и 30-х годов и сделанное Чаплином в «Диктаторе», то взаимосвязь этих явлений станет совершенно очевидной.) Не только мастерство Чаплина, но и найденные им принципиальные стилистические и композиционные решения определили художественный успех «Диктатора». Однако в эстетическом отношении фильм Чаплина, к сожалению, не определил дальнейшего развития жанра. Влияние чаплиновского опыта обнаруживается в искусстве памфлета наших дней только в одном: современный художник прочно отвоевал себе право и научился органически соединять художественное и публицистическое, смешное и трагическое, преодолев при этом и сопротивление материала художественного произведения и ханжеские настроения критики. Во всем же остальном опыт «Диктатора» остался явлением, скорее, уникальным.

Чаплин в этой картине великолепно использовал эксцентрику для целей памфлета, заставил работать вместе проверенное мастерство эксцентриады и остроту памфлетного слова. А ведь даже обычная эксцентрическая комедия, построенная на бытовом материале, умерла, потому что не сумела обойтись с диалогом. Это последнее предложение немого кино взять на вооружение его далеко еще не использованные возможности, вызвало восхищение, но не обрело последователей. Конечно, для того чтобы следовать по этому пути, надо было прежде всего сохранить высокую культуру сценического движения, а оно в звуковом кинематографе все более превращалось из любимого детища в обременительного пасынка... «Диктатор» сегодня производит двойственное впечатление: он воспринимается непосредственно, эмоционально и в то же время как явление уже историческое.

Впрочем, к этому произведению Чаплина понятие «историческое» более применимо в ином смысле — в смысле его значения для истории. Значение «Диктатора» — без всяких юбилейных надбавок — и на самом деле велико.

Люди всегда представляли себе диктаторов трагичными. Чаплин показал, что они к тому же смешны. Диктаторы знают цену этому удару. Они могут помириться с тем, что их показывают кровавыми, жестокими, бесчеловечными. Им порой это даже нравится. Но смешными!— это для них убийственно. Человеку, помнящему «Диктатора», сегодня просто невозможно смотреть документальные кадры с Гитлером. Хочется завопить на весь зал: «Черт возьми, где у людей были глаза и уши?! Как они могли всерьез воспринимать этот балаган?!»

Человечество накапливает опыт не так-то быстро. Декоративные красоты диктатуры, ее демагогия, временные, но эффектные успехи, умение играть на слабостях человеческой натуры и по сей день еще не утратили своей силы. Но люди уже кое-чему научились. Способных распознать повадки диктатора становится все больше. И искусство сатиры внесло свою посильную дань. Первый и самый большой вклад сделал художник и гражданин Чарльз Спенсер Чаплин.

В. ДМИТРИЕВ,
В. МИХАЛКОВИЧ

Черный юбилей

В истории фашистской Германии, отложившейся в памяти человечества непрерывной цепью войн, предательств, массовых убийств, кровавыми вехами возвышаются события, напоминающие теперь о себе страшными юбилеями. К датам, бесстрастно отмечающим поджог рейхстага, «ночь длинных ножей», глайвицкую провокацию, вторжение в СССР, уничтожение варшавского гетто, подстраиваются и другие, как будто не имеющие прямого отношения к этой кошмарной фантасмагории,— даты премьер фильмов.

Двенадцатилетнее господство в Германии фашизма отмечено не только факельными шествиями опьяненных успехом штурмовиков и истерическими речами фюрера с балкона канцлерского дворца, но и «Юным гитлеровцем Квексом», идиотской поделкой Ганса Штейнхоффа, где ужасные коммунисты убивали мальчика из «гитлерюгенд», осознавшего величие идей национал-социализма.

Газеты под огромными заголовками печатали статьи, настоятельно требующие расширения «жизненного пространства», тысячными тиражами расходились книги Розенберга, специалиста по расовым вопросам, а министерство пропаганды Геббельса санкционировало постановку очередного исторического боевика, и на экране уже в который раз мелькало лицо Отто Гебюра, бессменного исполнителя роли Старого Фрица, Великого короля, призванного напомнить о гениальности фюрера, хранителя истинно тевтонского духа.

И даже в январе 1945 года, когда для всех стал очевиден окончательный закат «третьей империи», не обошлось без отчаянно-торжественного жеста: в осажденную союзниками крепость Ля Рошель для помпезной премьеры спускались на парашютах коробки фильма «Кольберг», последнего детища нацистской кинопропаганды.

Фашистская пропаганда всегда стремилась к конкретности. И если просмотреть хронологический список картин, выпущенных по прямому указанию Геббельса, можно легко понять, кого нацистское руководство считало врагом номер один в каждый текущий момент. Антипольские акции вызвали к жизни фильмы «Враги» и «Возвращение»; в 1942 году, когда на советской земле окончательно провалилась идея «блиц-крига», была сработана фальшивка «ГПУ»; начало борьбы с югославским народом ознаменова-

вала картина «Люди в бурю»; психологическую подготовку нации к намечавшейся операции вторжения на Британские острова взяли на себя фильмы «Дядюшка Крюгер» и «Моя жизнь за Ирландию»; наконец, о разрешении еврейской проблемы на территории Германии оповестили народ фильмы «Вечный жид», «Еврей Зюсс», «Ротшильды».

...В 1965 году исполняется четверть века со дня выхода на экраны фильма «Еврей Зюсс».

Судьба блестящего придворного, ловкого финансиста XVIII века Иосифа Зюсса-Оппенгеймера, в 1733—1737 годах фактически правившего Вюртембергским герцогством, по существу, мало отличается от судеб многих фаворитов государственных мужей. После смерти герцога Карла-Александра Зюсс был казнен по обвинению в государственной измене, хотя вина его никем не была доказана. Эти удостоверенные историей факты легли в основу фильма Харлана. Чтобы у неискушенного зрителя не зародилось никаких подозрений, что сюжет заимствован из одноименного романа Фейхтвангера, фильму был предпослан титр: «Все изображенное здесь происходило в действительности».

У этого фильма неожиданная судьба. Несмотря на всю свою ничтожность в чисто художественном плане (а может быть — именно благодаря ей), он стал наиболее полным воплощением фашистского искусства. И когда вспоминают об этой позорнейшей странице истории мирового кино, то в первую очередь говорят не о «Квексе», не о жуткой ленте Вольфганга Либенайнера «Я обвиняю», призывающей к эвтаназии — истреблению физически неполноценных людей, и даже не о документальных фильмах Лени Рифеншталь и Вальтера Руттмана, объективно наиболее интересных в кинематографическом отношении, а именно о «Зюссе», и это по-своему справедливо. Пожалуй, в гитлеровском кино нет фильма, в котором так наглядно, как в этом, были бы воплощены требования, предъявляемые к искусству аппаратом тоталитарного государства, в котором так последовательно проводилась бы фашистская идея расизма, в котором все было поставлено на службу этой идее и, казалось, сама история заговорила в терминах и категориях нацистской пропаганды.

Фильм сделал Фейт Харлан.

Он умер совсем недавно — 13 апреля 1964 года, на Капри, в возрасте шестидесяти пяти лет. И до и после «Зюсса» он сделал немало картин, но навсегда остался автором одного фильма. И как бы ни упоминалось его имя, с гневом или похвалой, равнодушно или в рекламных целях, он всегда был одним и тем же — Фейтом Харланом, режиссером «Еврея Зюсса». Вокруг этой личности, прославившей себя постановкой одного из гнуснейших фильмов за все время существования кинематографа, создалась уже целая литература. И действительно, история восхождения по лестнице славы этого посредственного актера и малоодаренного режиссера весьма любопытна.

Он начал в 20-х годах с небольших ролей в театрах берлинских предместий, играл в модной тогда экспрессионистской манере, потом учился режиссуре у крупнейшего театрального деятеля Леопольда Иеснера. Первого успеха добился постановкой несложного фарса «Скандал во флигеле», но, в сущности, его дарование ценилось настолько невысоко, что в кино он был приглашен для работы над так называемыми «сертификационными» фильмами, то есть теми, которые фирмы, занимавшиеся прокатом иностранных картин на территории Германии, были обязаны поставить, чтобы иметь право на ввоз зарубежной продукции.

Харлан стал известен лишь тогда, когда сумел обеспечить себе сотрудничество Теа фон Харбоу, писательницы и сценаристки, своего человека в фашистских верхах, бывшей жены знаменитого Фрица Ланга. Вместе с ней Харлан создает фильм «Властелин», вольную интерпретацию пьесы Гауптмана «Перед заходом солнца», и удостаивается за него национальной кинопремии, а исполнитель главной роли Эмиль Яннингс получает на фестивале в Венеции Кубок Вольпи. Мы не можем судить, почему тандем Харлан — Теа фон Харбоу распался в конце 1938 года. Но для Фейта Харлана это не проходит бесследно. Экранизация романа Германа Зудермана «Поездка в Тильзит» неудачна, а законченный осенью 1939 года фильм «Педро нужно повесить» ввиду чрезвычайно низкого качества вообще не выпускается на экраны и после многочисленных переделок увидел свет в 1941 году, да и то с оглядкой на авторитет создателя «Еврея Зюсса».

В конце 1939 года Харлана вызывает Геббельс...

Через десять лет после этого визита в Гамбурге состоялся сенсационный процесс над Харланом, обвиненным в «преступлении против человечества». И вдруг из показаний подсудимого, свидетелей, защитников возникает сентиментально-трогательная картина всеобщей фронды, возглавленной режиссером. Выяснилось, что сам он, Фейт Харлан, вообще-то ничего не имеет и не имел против евреев, он даже предпочел бы пойти на фронт, но его вызывает к себе Геббельс, произносит магические слова: «Приказ фюрера!», и припертый к стенке режиссер вынужден, просто-таки вынужден сказать «да».

Такова была аргументация защиты. Апеллируя к принципам «высшей справедливости», адвокаты, казалось, забыли о реальной причине процесса. В их речах выросла перед миром фигура Харлана — не постановщика гнусного антисемитского фильма, но жертвы, мученика, человека униженного, но не сломленного жуткой машиной фашистского государства. А фраза, будто бы сказанная им Фердинанду Мариану, исполнителю роли Зюсса: «Мы постараемся сделать порядочный фильм»,— трактовалась уже почти как акт гражданского мужества. Некоторые газеты пошли еще дальше. Датская газета «Морген тиднинген» вообще заявила, что фильм лишен подстрекательского характера.

Трижды собирался суд по делу Харлана, и с каждым разом все призрачней становилась надежда на осуждение виновного. И наконец в 1950 году этот казавшийся бесконечным процесс завершился неожиданным приговором. Суд не счел возможным пойти против очевидного и признать «Еврея Зюсса» фильмом, не содержащим идеи антисемитизма, но сам антисемитизм не был признан преступлением. Одновременно объявили недоказанным факт, что картина служила поводом для прямых антиеврейских акций. Харлан был оправдан.

Разумеется, сейчас почти невозможно установить с точностью до деталей историю создания «Еврея Зюсса», тем более что, по свидетельству Харлана, почти все его беседы с Геббельсом проходили наедине. Версия о «принуждении» составлена в основном по показаниям людей, непосредственно участвовавших в создании фильма и представивших эти показания гамбургскому суду. Однако существуют свидетельства, опровергающие эту благоприятную для подсудимого версию. Курт Рисс, автор книги по истории немецкого кино «Это случилось однажды...», приводит слова режиссера Иозефа фон Баки, тоже работавшего на фашистских студиях в те годы, который утверждает, что он не заметил, будто Харлана заставили. Напротив, задание Геббельса пришлось ему по душе, и он даже гордился оказанным доверием.

Косвенно против Харлана свидетельствует пример режиссеров Густава Грюндгенса и Эриха Энгеля, отказывавшихся участвовать в деле создания пропагандистских фильмов. Оба мастера заявили, что сопротивление было возможно, оно, правда, требовало от человека незауряд-

ного мужества, силы воли, пренебрежения к опасности быть занесенным в черные списки, наконец, просто человеческой порядочности.

И, конечно, в моральном плане прямым свидетельством против Харлана является сенсационная история Иоахима Готшалька, популярного артиста конца 30-х годов, который отказался развестись со своей женой-неарийкой и предпочел покончить жизнь самоубийством, нежели подчиниться приказу Геббельса.

Кроме этих доказательств, относящихся скорее к области личной этики, есть еще одно, которое ставит под сомнение всю стройную систему доказательства, примененную защитой на процессе Харлана. В уже написанный сценарий Харлан внес немало изменений и дополнений. По его словам, он хотел расширить роль для своей жены — актрисы Кристины Зедербаум. История несчастной арийки Доротеи Штурм, ставшей жертвой гнусного еврея, построенная по канонам мещанской сентиментальной мелодрамы, как будто должна была смягчить мрачную тональность фильма, но на деле она еще более усилила разнузданный антисемитизм картины. Художнические устремления Харлана странно совпали здесь с предписаниями министра пропаганды. Режиссер оказался даже святее самого папы, и в изобразительном ряду фильма вдруг проскальзывает прямая ассоциативная связь между вюртембержцами, еще в XVIII веке добившимися изгнания евреев из Штутгарта, и национал-социалистским движением. Кажется, что букли, завитые парики, расшитые кафтаны не дают возможности прямых ассоциаций с настоящим, но вдруг, в сцене тайного собрания членов ландтага, руки заговорщиков взвиваются в жесте, мучительно напоминающем фашистское приветствие, а молодой герой, стройный, худощавый, кажется пришедшим в это далекое время прямо из «гитлерюгенд», и дай ему в руки знамя, он пойдет во главе колонны по пыльным дорогам, распевая «Лили Марлен» или «Хорст Вессель».

Тут и раскрывается основной замысел фильма: «всемирное еврейство» показано извечным врагом человечества, а победитель его — вот он, рядом, сидит с вами в зале кинотеатра, или живет в соседней квартире, или только что мелькал в кадрах кинохроники. В финале фильма уже зачитывается указ, что евреи изгоняются из Штутгарта на вечные времена, и тут уж можно только снять шапки в верноподданническом порыве, ибо наступает, так сказать, перекличка веков...

Судьба Фейта Харлана дает поразительный пример преломления расовой теории в судьбе человека. В конце концов, можно поверить, хоть это и трудно, что он не был антисемитом по убеждению. Но он стал антисемитом по профессии, ибо антисемитизм был официальной доктриной государства, которому он служил. В этом профессиональном антисемитизме больше расчета, чем чувства, больше взвинченной аффектации, чем истинной страсти. В служебное время Харлан ставил кадр, разрабатывая световую партитуру, натаскивал актеров и исповедовал антисемитизм. И как бы потом ни старался Харлан доказать свою непричастность к злодеяниям фашизма, какие бы доводы ни приводили он сам и его друзья (а их немало) — на нем будет вечно лежать геростратово проклятие, и утешаться он мог только тем, что это его единственный шанс на место в истории мирового кино.

...В 1950 году суд оправдал Харлана. В Западной Германии с уважением отнеслись к этому решению, и Харлану была немедленно предоставлена работа. В этом плане он оказался счастливее своих сотрудников по работе над «Евреем Зюссом». Краусс, исполнитель роли секретаря Зюсса, нашел в себе мужество заявить, что он сотворил зло и поэтому недостоин прощения. Мариан — исполнитель заглавной роли, вначале занесенный американцами в черные списки, был потом оправдан и вскоре погиб в автомобильной катастрофе; многие подозревали самоубийство.

А Харлан уже в 1950 году сделал свой первый послевоенный фильм «Бессмертная возлюбленная». Демонстрации и протесты общественности не мешали ему: закон ФРГ был на его стороне.

В Геттингене, где он снимал свой очередной фильм, студентов, участвовавших в антихарлановских демонстрациях, лишили их традиционного приработка — участия в массовках.

Когда мюнхенский магистрат, помнящий и о «хрустальной ночи» и о «Еврее Зюссе» запретил демонстрацию в своем городе фильмов Харлана, режиссер подал в суд и выиграл процесс...

Первые послевоенные фильмы Харлана ничем не примечательны. Но Харлан не был бы Харланом, если бы еще раз не заставил заговорить о себе. В 1955 году он поставил фильм «Предатель Германии». У нас он почти неизвестен, а между тем это картина о советском разведчике Рихарде Зорге. Что она собой представляла, легко понять из краткой аннотации, напечатанной в штутгартской газете «Фолькштимме» от 21 февраля 1956 года: по фильму «Зорге был человеком, выдававшим своих друзей полиции и шагавшим не просто по трупам, по целым кладбищам. Красная Армия победила только потому, что фашистский план наступления был выдан ее командованию, и потому, что знаменитый «генерал Зима» стал ее союзником. Уничтожение американского флота в Пирл-Харбор было заслугой Зорге и его коммунистических друзей — они же в конце концов оказываются виноватыми в массовом истреблении жителей Хиросимы...»

Да, Харлан не обманул надежды людей, вынесших ему оправдательный вердикт.

Итак, в 1965 году — три круглые даты: 25 лет со дня премьеры «Еврея Зюсса», 15 лет со дня окончания процесса в Гамбурге, 10 лет со дня выхода на экраны «Предателя Германии». Мы могли бы не упоминать об этом, если бы на развалинах варшавского гетто, на склонах Бабьего Яра не остался след руки Фейта Харлана, доброго немца, известного режиссера, полностью оправданного западногерманским судом, ибо «антисемитизм — не преступление».



АВСТРИЯ

Музей XX столетия в Вене организовал показ фильмов трех всемирно известных кинорежиссеров, родившихся в Австрии,— Георга Вильгельма Пабста, Фрица Ланга и Эрика фон Штрогейма.

АНГЛИЯ

Исполком объединения кинопрокатчиков Великобритании принял решение, согласно которому участники объединения должны бойкотировать фильмы, в создании которых принимал участие американский киномагнат Сэмюэл Голдвин или какая-либо компания, находящаяся под его контролем. Это решение было продиктовано тем, что Голдвин продал пятьдесят своих фильмов Британскому телевидению.

●

Фильмы с участием эстрадных знаменитостей обычно не отличаются какими-либо художественными достоинствами. Неожиданным исключением из этого правила явилась картина «Вечер трудного дня» (режиссер Ричард Лестер), где впервые на киноэкране появилась известная вокальная группа «Биттлз» — четверка рабочих парней из Ливерпуля, получившая за последний год широчайшую известность.

Печать отмечает легкость, изящество и остроумие фильма, подчеркивая, что «жуки-ударники» оказались превосходными комедийными актерами, чье обаяние на экране ничуть не меньше, чем на эстраде. Они играют самих себя — в фильме рассказывается об одном дне их жизни.

Баснословный успех и истерические выходки ретивых «поклонников» не вскружили «жукам-ударникам» головы — они остались теми же простыми парнями, как и до своей головокружительной эстрадной карьеры. Значительную часть своих гонораров группа «Биттлз» отчисляет в фонд прогрессивных организаций.

В фильме использованы наиболее популярные песни из репертуара группы «Биттлз». Кроме того, многие песни написаны специально для фильма. Первая строчка одной из этих песен и послужила для него названием.



«Вечер трудного дня»

БОЛГАРИЯ

На IX международном кинофестивале в Корке (Ирландия) болгарский фильм «Непримиримые» (сценарист и режиссер Янко Янков) получил серебряный приз. Наилучшим мультфильмом фестиваля была признана работа болгарских кинематографистов — рисованный фильм «Яблоки» Тодора Динова. Международное жюри фестиваля отметило в этом фильме «редкой тонкости политический юмор; такой смех — гарантия доброй воли».

●

Фильм «Невероятная история» поставлен Владимиром Янчевым по сценарию Радоя Ралина. Сюжет его вкратце таков. В центральной газете «Трибуна» опубликован остроумный фельетон. Герой фельетона—лицо вымышленное—носит широко распространенную в Болгарии фамилию — Караиванов. Некоторые Караивановы — директор завода, профессор, пожарник — узнают в герое фельетона самих себя и объявляют «войну» редакции и фельетонисту.

Кинорежиссер Рангел Вылчанов играет роль автора фельетона, сценарист Радой Ралин — секретаря редакции газеты «Трибуна», их партнерами являются актеры Быстра Гутева, Георгий Попов, Георгий Черкелов, Пенчо Пенчев, Георгий Калоянчев.

«Невероятная история» — первый опыт болгарской кинематографии в жанре киносатиры.

●

На Студии научно-популярных фильмов режиссер Я. Вазов и оператор В. Петков снимают по сценарию Светозара Златарова фильм «Асен Златаров» — о крупном болгарском ученом и общественном деятеле.

ГДР

Активно сотрудничает на телевидении ГДР писатель Герман Родигаст. Фильм «Самая красивая», который ставит по его сценарию режиссер Георг Леопольд, рассказывает о жизни молодежи Берлина. Главные роли в этой комедии исполняют молодые актеры Ингольф Горгес, Гюнтер Вольф, Хельга Пиур и польская актриса Алисия Бобровска.

ДАНИЯ

Молодой режиссер Могенс Вермеер поставил фильм «Улица без конца». Фильм посвящен злободневной для Дании проблеме проституции.



ИНДИЯ

В Калькутте начал выходить новый журнал «Кино». Журнал издается на английском языке, он выходит раз в три месяца. Среди материалов первого номера статья известного режиссера Сатьяджита Рея о его пребывании в Москве на Третьем международном кинофестивале, где он, как известно, был членом жюри; обзор индийской кинокритики, рецензии на новые индийские фильмы. Журнал издается Калькуттским киноклубом.



По улицам Лондона маршируют гитлеровские войска... В фильме Кевина Браунлоу и Эндрью Моллоу «Это случилось здесь» рассказывается о том, что произошло бы, если бы Англия в годы второй мировой войны была оккупирована фашистской Германией. Прогрессивная печать высоко оценивает разоблачительную силу и высокие художественные достоинства этого фильма.

ИСПАНИЯ

Печать сообщает, что в ближайшее время в Севилье начнет выходить новый журнал по вопросам кино, который будет назван «Росинант» (в честь лошади Дон-Кихота). Периодичность нового издания — шесть раз в год.

ИТАЛИЯ

Газета «Паэзе сера» опубликовала большое интервью с Анной Маньяни. На вопрос, в чем, по ее мнению, причины экономического кризиса итальянской кинематографии, Маньяни ответила:

— В скупости некоторых продюсеров и режиссеров, которые, стремясь загрести побольше денег, испортили вкус зрителей, ставя фильмы, превратившиеся в ярмарку глупости и женских бедер. Это и секс-фильмы, и «окрошка» с древними римлянами в жестяных латах и с королевами в платьях от Диора, и некоторые документальные ленты, в которых под предлогом разоблачения показывают самые ужасные жестокости. Поэтому я говорю: лучше цирк с дрессированными лошадьми — это более благородное зрелище, в нем еще сохранилась поэзия...

Характеризуя итальянское кино в целом, актриса сказала:

— Итальянское кино превратилось в запутанный клубок корыстных интересов, мафии, кланов, и если ты об этом говоришь во всеуслышание, тебя наказывают, объявляют вне закона. Мне объявили войну еще с эпохи фильма «Рим — открытый город». Не надо забывать, что мы живем в стране и в обществе, где обиды и полуобиды помнят по десять лет...

Анна Маньяни уже два года не снимается в кино. В те дни, когда актриса давала это интервью, ее работа состояла в том, что она фотографировалась в сотнях поз на фоне памятников древнего Рима в соответствии с договором, заключенным с одним американским иллюстрированным журналом.

●

В связи со статьей в еженедельнике «Эспрессо», в которой рассказывалось о преступном поведении трех итальянских кинематографистов во время одной из зверских расправ, учиненных наемниками Чомбе над мирными жителями Конго, в итальянской печати поднялась буря возмущения. Прогрессивная общественность требует расследования фактов и в случае их подтверждения привлечения к ответственности режиссера-документалиста Гуальтьеро Якопетти (постановщика фильма «Грязный мир», о котором мы уже писали в нашем журнале: см. «Искусство кино», 1963, № 9), оператора Станислао Ньево и Антонио Климати. Сами они категорически отрицают свою причастность к убийствам мирного населения и подали в суд за клевету на журналиста — автора статьи в «Эспрессо». Однако автор полностью подтвердил свое обвинение, состоящее в том, что Якопетти и его коллеги в погоне за сенсационными кадрами с натуры снимали зверства солдат Чомбе и даже просили тех повременить немного с убийством своих жертв, пока будет приготовлена аппаратура.

Истину о поведении Якопетти и его сотрудников в Конго выяснит судебное разбирательство. К этому беспрецедентному делу привлечено внимание не только кинематографистов, но и всей печати и общественности страны.

●

В городе Бергамо идут съемки фильма «И пришел человек», посвященного жизни покойного папы римского Иоанна XXIII, оставившего добрую память своей деятельностью в пользу мира. Ставит фильм молодой режиссер Эрманно Ольми (постановщик знакомого нашему зрителю «Вакантного места»). В роли Анджело Ронкалли — впоследствии папы Иоанна — снимается Род Штайгер. Этот фильм не будет биографическим в обычном смысле этого слова, говорит Ольми. Род Штайгер не будет стремиться к портретному сходству с папой, а постарается лишь показать некоторые наиболее важные моменты в жизни Ронкалли.

ПОЛЬША

Режиссеры Ежи Гофман и Эдвард Скужевский приступили к съемкам фильма «Удостоверение личности», который будет состоять из новелл: «Развод по-польски», «День рождения» и «Час пути». В главных ролях Казимеж Руджкий, Веслав Михниковский, Мечислав Чехович, Тадеуш Фиевский, Веслав Голас, Анна Чепелевска, Казимеж Опалинский.



США

«Грязен, как доллар» — так называется рецензия английской газеты «Дейли телеграф» на фильм «Проходимцы», поставленный по роману Гарольда Роббинса — о Голливуде 20-х годов. Роман этот кое-кто пытался зачислить по разряду «обличительной» литературы, поскольку в нем нарисована картина морального разложения в среде магнатов и звезд столицы американского кинопроизводства. Однако на самом деле это бульварное чтиво, пользующееся, впрочем, бешеным успехом у невзыскательного читателя, не имеет ничего общего ни с «обличением», ни с литературой. «Компиляцией эпизодов секса, порнографии и жестокости» называет этот роман известный кинокритик Робин Бин в журнале «Филмз энд филминг».

Фильм поставил один из крупнейших голливудских режиссеров — Эдвард Дмитрык, некогда известный как автор ряда интересных фильмов. Однако последние его работы в художественном отношении редко поднимались над средним уровнем. Фильм «Проходимцы» — еще одно свидетельство тому. «После просмотра фильма создается впечатление, что единственным намерением его создателей было заработать кучу денег на экранизации бест-селлера, и совершенно очевидно, что в этом они вполне преуспели...»

«Мне почему-то казалось перед просмотром, — продолжает Бин,—...что это будет зловещая, суперсексуальная драма, заставляющая зрителей задыхаться от избытка эмоций. И фильм действительно заставил задыхаться, но не от эмоций и даже не от табачного дыма, которым был полон зал, а от смеха. В течение первых же десяти минут здоровый зрительский смех полностью заглушал диалог. В течение этого времени герой успевает вихрем промчаться по цехам родительской фабрики и обозвать импотентом собственного папашу, который тут же умирает от разрыва сердца. Но и сыну и всем окружающим на это наплевать. Потом мы видим вдову старика Рину (которая, по-видимому, была возлюбленной сыночка Джонаса, до того как ее подцепил папаша). Джонас приносит ей известие о том, что она снова стала мисс, в тот самый момент, когда она голая крутится перед зеркалом, и не проходит минуты, как оба уже барахтаются в постели. «Люби меня, люби меня», — щебечет новоиспеченная вдова (Кэррол Бейкер тщится быть «сладострастной»), а наш молодчик, позволив ей зайти столь далеко, отшвыривает ее от себя еще подальше со словами: «Мне просто хотелось выяснить, как далеко ты зайдешь сразу после смерти мужа»...

И впереди еще два часа, в течение которых Рина уезжает в Европу, возвращается в Штаты, становится кинозвездой и погибает в старой доброй автомобильной катастрофе, в то время как Джонас развивает бешеную деловую деятельность...»

Свой иронический пересказ содержания фильма рецензент заканчивает словами: «Если вам нравятся плохие, скверно сделанные фильмы, вы получите удовольствие от «Проходимцев».

Вслед за «Проходимцами» на экраны вышел еще один фильм Дмитрыка — «Когда исчезла любовь», также поставленный по роману Гарольда Роббинса. В этом фильме заняты звезды еще более крупного калибра, чем в «Проходимцах» (среди них Бетт Дэвис), однако, судя по отзывам печати, художественные достоинства его столь же невелики.

●

«Это не только лучший фильм Форда за последние годы, но и, пожалуй, самый глубокий из всех его фильмов»,—так оценивает критик Гордон Гау фильм «Осень Чайеннов» — новую работу ветерана американского кино Джона Форда.

Действие фильма, поставленного по роману Мэри Сандоз, происходит в 70-х годах прошлого века. В нем рассказывается о попытке индейского племени Чайеннов вырваться из отведенной им резервации, где они влачили полуголодное существование, и вернуться в родные места. В погоню за тремястами мужчинами, женщинами и детьми были брошены подразделения американской армии общей численностью в 10 тысяч человек.

Авторы статей о фильме отмечают, что по трактовке материала и изобразительному решению Форд во многом повторяет свои прежние, ставшие уже классическими фильмы в жанре вестерна, но, как пишет рецензент журнала «Манели филм буллетин», «в кинематографе нет никого, кто умел бы столь же блистательно повторять себя, как Форд».

Среди актеров, занятых в фильме, — Джеймс Стюарт, Эдвард Робинсон, Ричард Уидмарк, Карл Молден, Патрик Уэйн, Артур Кеннеди, исполняющие роли офицеров и солдат американской армии и должностных лиц, а также Сэл Минео, Долорес дель Рио, Рикардо Монтельбан, Джильберт Роланд — в ролях индейцев.

●

Вслед за «Великолепной семеркой», явившейся, как известно, вольной адаптацией знаменитого японского кинофильма «Семь самураев», кинематографисты Голливуда создали фильм «Поругание», поставленный по мотивам не менее известного произведения японского кино «Расёмон».

«Мало бывало случаев, чтобы в одной картине так полно было представлено все дурное, что есть в Голливуде» — так начинается рецензия на этот фильм в американском журнале «Филмз ин ревью». В картине, поставленной Мартином Риттом, заняты крупные актеры — Пол Ньюмен, Клер Блум, Эдвард Робинсон, Лоренс Харви и другие, однако механически пересаженные на американскую почву ситуации и характеры японского фильма оказались настолько обедненными, что ни для одного из исполнителей режиссер не сумел создать условий, соответствующих их дарованиям (за исключением, иронически добавляет автор статьи, Лоренса Харви, который «по ходу действия почти все время привязан к дереву с заткнутым кляпом ртом»).

●

Почти одновременно вышли на экраны два новых фильма жанра «мьюзикл» — «Моя прекрасная леди» и «Мэри Поппинс». Оба имеют большой зрительский успех. Но если в первом случае это можно было предвидеть (широчайшая популярность театрального спектакля, на основе которого создан фильм, грандиозная предварительная реклама и, наконец, участие таких звезд, как Одри Хепберн и Рекс Харрисон), то успех скромной и почти не рекламировавшейся «Мэри Поппинс», постав-



Пол Ньюмен и Клер Блум
в фильме «Поругание»



Джули Эндрюс и Дик Ван Дайк в фильме «Мэри Поппинс»



Джордж Пеппард и Кэррол Бейкер в фильме
«Проходимцы»

КАДРЫ ИЗ НОВЫХ АМЕРИКАНСКИХ ФИЛЬМОВ

(см. заметки на стр. 115, 117)



«Осень Чайеннов»





ленной режиссером Робертом Стивенсоном на студии Уолта Диснея, многих удивил.

Мэри Поппинс — популярный персонаж нескольких детских книжек. Это молодая гувернантка, которая обладает даром приносить покой и мир в раздираемые разладом семьи; ее обожают дети, вместе с которыми она участвует во всяческих интересных авантюрах, и боготворят родители, которых она избавляет от каких бы то ни было забот об их отпрысках. «Можно себе представить, — пишет Робин Бин в «Филмз энд филминг», — какая это была бы томительная, старомодно-сентиментальная жвачка, если все это поставить всерьез. Но Дисней предпочел сделать из этого мьюзикл — и результат ошеломляющий. Обаяние, ритм, юмор каким-то чудесным образом сочетаются в этом фильме... Джули Эндрюс в заглавной роли играет, поет и танцует столь превосходно, что начинаешь понимать, каким идиотизмом было решение создателей «Моей прекрасной леди» предпочесть ее Одри Хепберн» (Джули Эндрюс была первой исполнительницей роли Элизы в сценическом варианте «Моей прекрасной леди»).

В одном из эпизодов фильма «Мэри Поппинс» наряду с актерами действуют и мультипликационные персонажи Диснея — несколько рисованных пингвинов. Превосходная музыка, отличная хореография, изящная режиссура, многочисленные актерские удачи — все это, по утверждению критиков, делает фильм «Мэри Поппинс» одним из интереснейших произведений американского кинематографа последних лет.

●

Вскоре в Бразилии начнутся съемки тридцать седьмого фильма «тарзаньей» серии.

Предыдущие тридцать шесть фильмов о Тарзане, созданные в Голливуде после 1918 года, принесли доход в размере полумиллиарда долларов. Их просмотрело более двух миллиардов зрителей. Это самая длинная в истории кино серия фильмов с одним и тем же персонажем. В первых трех картинах в центральной роли снимался актер Эльмо Линкольн; Джонни Вайсмюллер участвовал в двенадцати картинах о Тарзане; Гордон Скотт — в пяти; Лекс Баркер — в четырех; по два раза играли Тарзана Фрэнк Мерилл, Джек Магоней и Герман Брикс.

Предстоящий фильм «Тарзан и мародеры» будет первым из этой серии, в котором не будет слонов. Герой, попав в сумасшедший мир современной цивилизации, предпочтет вернуться в родные джунгли...

●

Как сообщает еженедельник «Бизнес уик», больше половины доходов американских фильмов приносит их прокат за границей (293 миллиона долларов против 279 миллионов в Штатах). Если еженедельно в США американские фильмы смотрят 44 миллиона зрителей, то за границей соответствующая цифра составляет 150—200 миллионов. В поисках новых рынков сбыта американские продюсеры и прокатчики усилили свою активность в африканских странах — в Нигерии, Гане, Либерии, Сьерра-Леоне, Гамбии, где лучше всего, по словам президента фирмы «Уорнер» Вольфа Коэна, продаются вестерны или военные фильмы.

ФРАНЦИЯ

«Совместные постановки — против французского кино» — под таким названием газета «Фигаро» публикует сообщение о том, что фильмы совместного франко-итальянского производства имеют в Париже больший коммерческий успех, чем чисто французские картины. За последние четыре года, сообщает газета, число национальных фильмов, имевших больше ста тысяч зрителей, упало с 43,5 до 25 процентов.

●

Андре Юннебель, постановщик известных у нас фильмов «Господин Такси» и «Парижские тайны», экранизировал знаменитый роман Марселя Аллэна «Фантомас». Как известно, еще в немой период этот роман был перенесен на экран режиссером Луи Фейадом. Но если Фейад следовал роману, то Юннебель больше верен своей фантазии. Действие перенесено в наши дни, и уже тот факт, что в роли полицейского инспектора Жюва выступает комический актер Луи де Фюнэс, говорит о том, что в отличие от фильма Фейада, где похождения знаменитого бандита были даны «всерьез», новый фильм о Фантомасе призван, скорее, развлечь зрителей. Рецензент «Леттр франсез» считает, что это хороший фильм, который смотрится с удовольствием. В двойной роли — Фантомаса и Фодора — выступает Жан Маре.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Студия в Братиславе «Колиба» работает над несколькими новыми кинопроизведениями. Фильм «Кто такой Барнабаш Кос?» (сценарий Петера Карваша и Альберта Маренчина, режиссер Петер Солан) рассказывает о человеке, который против своей воли, несмотря на отсутствие способностей, получает важное назначение и тем самым, естественно, приносит немало вреда. Фильм Ладислава Павловича «Кавалеры» посвящен взаимоотношениям влюбленной пары с их родителями.

Совместно с Чехословацким телевидением Братиславская студия снимает фильм «Колыбель» — о словацком национальном восстании 1944 года (режиссер Видо Горняк). В фильме снимается Владо Мюллер (исполнитель главной роли в фильме «Обвиняемый»).

●

«Поколение без памятников» — так называется новый документальный фильм режиссера Рудольфа Крейчика, повествующий о любительских драмколлективах в чешских провинциальных городах. Репертуар этих миниатюрных театров состоит из художественного чтения, инсценировок рассказов, скетчей, небольших сценок, песенок; в них молодые любители рассказывают о проблемах, с которыми они встречаются в жизни.

●

Кинодокументалист Вацлав Таборский дебютирует в художественном кино фильмом «Ветер поет прекрасную песенку».

О своем новом произведении Таборский говорит: «Я не собираюсь поучать ни детей, ни взрослых. Я хочу сделать свою картину и для тех и для других и показать в ней, что может произойти, когда дети начинают самостоятельно искать жизненный путь».

УРОК СМЕХА

Журнал «Филмз энд филминг» поместил очерк своего корреспондента Питера Грэхема, побывавшего на съемках нового фильма Пьера Этекса «Йойо». Публикуем сокращенный перевод этого очерка.

Примерно в сорока милях южнее Парижа в глубине соснового леса расположена типичная для XIX века архитектурная достопримечательность — замок Рошфор-на-Уселине. Он был построен в 70-х годах прошлого века каким-то австрийским миллионером в стиле Палладио. Этот гигантский по размерам замок служил во время второй мировой войны штаб-квартирой Геринга. А ныне он служит выразительной декорацией для нового художественного фильма Пьера Этекса «Йойо».

Со времен войны замок был заброшен, и его искусно разработанный рисунок декоративных озер и водопадов пришел в упадок и запустение. Лишь четыре или пять ярко освещенных комнат, которые заново отделаны для съемок фильма, выделяются своим странным несоответствием окружающему их лабиринту длинных темных коридоров и пыльных, облупившихся комнат, которых в замке около двухсот.

Когда я посетил место натурных съемок, Этекс был весь поглощен приготовлениями к очень сложному эпизоду. Для очередного трюка требовалось, чтобы штепсельная вилка сама собой, словно чудом, вставлялась в розетку.

Этекс — человек небольшого роста, слегка сутулый, лет тридцати пяти, с большими грустными глазами и каким-то отсутствующим, задумчивым выражением лица. Он и в жизни очень похож на тот образ, который создал в своем первом фильме «Вздыхатель». У киноаппарата он чрезвычайно дотошен, большое внимание обращает на детали и время от времени прерывает съемки, чтобы отчетливо представить себе то или иное движение или мизансцену; метод его работы с актером ненавязчив, но тверд.

Я спросил Этекса, чем он занимался до начала работы в кино.

«Работу в искусстве, — рассказал мне Этекс, — я начал как театральный художник и книжный иллюстратор. Затем стал клоуном, выступал в цирковой программе в паре с Нино, имел и свой отдельный номер в мюзик-холле. Тесно сотрудничал с Жаком Тати в работе над сценарием его фильма «Мой дядя». Играл даже серьезную роль в фильме «Карманник», но лишь потому, что нуждался в деньгах: роли такого плана не интересуют меня. Затем я стал делать свои собственные фильмы и играть в них. Вначале это были короткометражные ленты («Счастливая годовщина», «Разрыв»), а в 1962 году снял «Вздыхателя». И вот с тех пор готовлюсь к «Йойо».

В этом фильме я хочу показать, что личное счастье и свобода имеют мало общего с материальным благополучием. В фильме рассказывается история одного миллионера, которому наскучила одинокая жизнь в роскошном замке. Он возвращается к когда-то любимой им девушке — странствующей циркачке и к их ребенку. Вот в этой-то кочевой жизни он и находит свое счастье.

Проходит десять лет. События второй мировой войны разлучают Йойо (имя сына, данное ему в цирке) с его родителями. В 1945 году, уже окончательно потеряв с ними связь, он начинает новую карьеру — в мюзик-холле, на телевидении, в кино — с единственной целью достичь богатства и выкупить замок, когда-то принадлежавший его отцу. Но когда он, сколотив состояние, покупает замок и может теперь жить в той обстановке, что и отец сорок лет назад, он вдруг осознает, что это не принесет ему счастья. Разыскав родителей, он возвращается к ним в цирк».

Этекс играет в фильме две роли — отца и взрослого сына.

Юмор «Вздыхателя» был главным образом зрительным и лишь в незначительной степени был основан на диалоге. Если судить по тем кускам, которые я видел, а также по сценарию, «Йойо» по своей манере, по характеру юмора будет походить на «Вздыхателя». Я спросил Этекса, считает ли он, что у кинокомедии был свой золотой век до прихода звукового кино, и попросил сказать, как он относится к замечаниям по поводу сходства его стиля со стилем Бестера Китона.

«Многие говорят, что я подражаю Китону. Это неверно. Начать с того, что мой собственный метод сложился еще до того, как я впервые увидел Китона на экране (это было около двух лет назад). Это было для меня настоящим откровением. Я, конечно, многому у него научился, но о прямом подражании не может быть и речи. Правильнее, наверное, будет сказать, что особенности моего юмора восходят к той же цирковой традиции, которая питала и творчество Китона. Для меня период немого кино был золотым веком кинокомедии частично потому, что именно тогда творили гении, подобные Китону и Чаплину, но частично и из-за самой природы немого кино. Дело не только в том, что отсутствие слова заставляло этих великих комиков сосредоточить все внимание на мимике, жестах и движении, — что, конечно, повлияло на усиление реалистического элемента в пантомиме,— но и в том обстоятельстве, что само молчание помогало им — и прежде всего тем, что придавало их манере чрезвычайное изящество и легкость. Представьте себе, насколько разрушился бы эффект чаплиновской походки, его знаменитых поворотов на углах, если бы вы могли слышать его шаги. В каком-то фильме Мак Сеннета — я забыл в каком именно — есть такой эпизод: Фатти стоит на взморье лицом к морю и фотографирует плавающую на волнах красавицу. Внезапно позади него появляется автомобиль и сталкивает его в воду. Впечатление от этого трюка полностью потерялось бы, если б мы могли слышать приближение автомобиля.

Хотя, с другой стороны, я вовсе не думаю, что звук по своей природе может принести вред. Мне только кажется, что сущность юмора теперь должна быть другой. И это неплохо, ибо заставляет экспериментировать. Я питаю отвращение к тому поверхностному, лишенному выдумки словесному юмору, который вам преподносят на эстраде, когда два остряка беспрерывно на протяжении пяти минут отпускают шуточки в адрес друг друга. Впрочем, это не означает, что сама по себе острота не может успешно использоваться в кино — вспомните феноменальных братьев Маркс, которым удалось объединить все виды трюков.

Можно найти множество примеров того, сколь оригинально был использован звук в первых фильмах Тати. Например, он полностью использует юмор, возникающий от несоответствия звука изображению. Один из лучших примеров специфически звукового трюка — в его «Праздничном дне». Мы видим, как почтальон едет на велосипеде, и все время выделывает какие-то зигзаги и производит странные телодвижения, словно на что-то натыкается в воздухе. Через мгновение мы слышим звук шершня и смеемся, так как начинаем понимать, почему он так странно ведет себя. Это только часть номера, которую мне хотелось бы назвать экспозицией, чем-то вроде предварительной заявки. Затем мы видим крестьянина, вскапывающего поле; он останавливается, чтобы с удивлением посмотреть на почтальона. Он еще не слышит звук шершня, поэтому находится в таком же положении, как и мы в начале, но теперь у нас преимущество перед ним — и мы смеемся. Это развитие, или утверждение, трюка. Далее начинается балаганная линия, или разрешение: крестьянин возвращается к своей работе, все еще покачивая головой по поводу странного поведения почтальона, и тут мы снова слышим звук шершня и видим, как теперь батрак начинает странно взмахивать руками. Если бы это было физически возможно, то логическое продолжение трюка привело бы к тому, что зритель, сидящий на ряд впереди других, подвергся бы нападению шершня, а остальные не понимали этого и соответственно реагировали, и так далее, и так далее.

Основная механика таких номеров фактически неизменна — почти всегда имеется определенная последовательность: экспозиция трюка, его утверждение и, наконец, разрешение. Наиболее трудная часть—утверждение, развитие, так как она подчас наименее интересна и в то же время наиболее важна.

Еще одна проблема встает, когда начинаешь связывать воедино все эти номера: необходимо помнить, что, когда речь идет о комедии, зритель бывает безжалостен в своих требованиях и не выносит эпизодов просто повествовательных, некомичных. Необходимо найти точнейшую форму, четко распределить интервалы между отдельными трюками. Кинокомедия, вопреки мнению многих, должна быть тщательнейшим образом и во всех деталях продумана еще до начала съемок. Тати обычно работает над подготовкой очередного фильма около трех лет. Я никогда не импровизирую на съемочной площадке: еще до начала съемки я имею в мыслях ясно очерченный образ того, что именно я хочу, и в процессе работы уже пытаюсь добиться этого. Конечно, дополнительные, неожиданные комические детали могут явиться и на съемочной площадке, и, наверно, именно это делает сам процесс съемок таким волнующим. Но здесь нужно быть очень осторожным, так как то, что может показаться, а порой и действительно является блестящей выдумкой само по себе — при монтаже эпизода может его разрушить.

Никогда не знаешь, почему и как приходит в голову тот или иной трюк. Лично мне очень помогает моя профессия рисовальщика — она приучила меня к наблюдательности. А когда приступаешь к съемкам, то тщательно отбираешь те детали, которые зафиксировала память (некоторые из них пришли в голову несколько лет назад, некоторые совсем недавно), придаешь им художественную форму, вставляя в ткань фильма. Это всегда сложная работа. Ведь нет рецепта для юмора. Здесь уж все зависит от восприимчивости и вдохновения, ибо часто бывает, что в ту самую минуту, когда пытаешься найти рационалистическое истолкование той или иной своей комической выдумке, она исчезает. Я чувствую отвращение к тем претенциозным критикам, которые разглагольствуют о «неизменной природе» юмора».

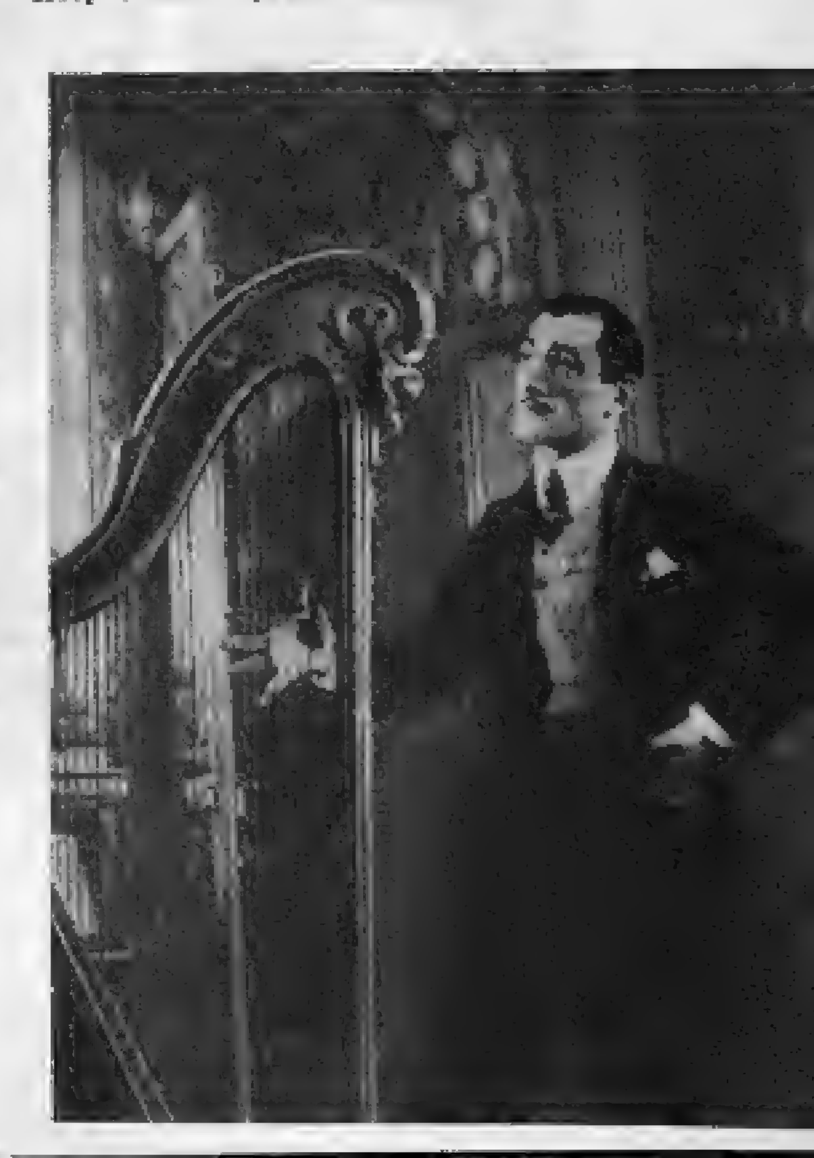
Я спросил Этекса, думает ли он о возвращении в цирк или мюзик-холл.

«Никогда. Дело в том, что публика, создав однажды для себя определенный образ, уже не позволит ему меняться. Когда Китон, приехав в Париж около десяти лет назад, выступил в цирке, это было полным провалом. Зритель ожидал его увидеть таким же, как в фильмах, а он, выступая на арене, приспособил свой стиль к требованиям живой, а не зафиксированной клоунады. Он начал с чрезвычайно сложного номера: прыгнул с самого верха вдоль главного прохода прямо на арену. Я разговаривал об этом с профессиональными акробатами, участвовавшими в этой программе, и они признались, что не смогли бы выполнить такой опасный и искусный прыжок. А Китону было в то время почти шестьдесят. Но публика была непреклонна: она хотела видеть его таким же, каким привыкла видеть в кино. Чаплин не совершил этой ошибки: придя в кино, он уже никогда не выступал на сцене».

Несмотря на серьезность, с которой Этекс говорит о своих экспериментах, в его подходе к этому вопросу нет ни тени сухости или отвлеченности. Если он отвергает для себя импровизацию у камеры, то вовсе не потому, что не способен на это.

Его беседа со мной сопровождалась конкретными иллюстрациями, подтверждающими его рассказ: чаплиновская походка, телодвижения Тати, китоновская мимика. Особенно поражает его скромность или, иными словами, его постоянное стремление к совершенствованию своего творчества. Он часто посещает сеансы «Вадыхателя», чтобы увидеть, в каких моментах публика смеется больше всего, где его поиски увенчались успехом, а где они были ошибочны. Он надеется, что уроки, извлеченные им из этого, сумеет использовать в своем новом фильме «Йойо». Со своей стороны, я был бы удивлен, если бы «Йойо» не получился оригинальным, интересным и — более того — смешным фильмом.

Пьер Этекс в фильме «Йойо»



Фильмография

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ФИЛЬМЫ

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«Хоккеисты», 10 ч., цветной.

Сценарий Ю. Трифонова; постановка Р. Гольдина; главный оператор Т. Лебешев; главный художник А. Пархоменко; режиссеры: Д. Тамбиева, Э. Ходжикян; композитор Л. Афанасьев; текст песни С. Гребенникова, Н. Добронравова; звукооператоры: А. Рябов, Г. Коренблюм; оператор П. Лебешев. Комбинированные съемки: оператор Б. Плужников; художник Н. Спиридонова.

В ролях: Дуганов — В. Шалевич, Майн — Э. Леждей, Кудрич — Г. Юхтин, Лашков — Н. Рыбников, Сперантов — Г. Жженов, Ильин — М. Глузский, Морозов — В. Ивашов, Надя Кудрич — Л. Овчинникова, Нина Владимировна — К. Половикова, Момчан — Е. Шутов, Введенский—А. Орлов, спортивный комментатор — Н. Озеров.

В эпизодах: Н. Граббе, Юра Гришкин, Л. Гурышев, Ю. Дюжин, Н. Дуров, Г. Качин, В. Колпаков, Е. Кравинский, А. Кузнецов, И. Можейко, В. Нещипленко, Валерий Павлов, Р. Пучкова, Н. Шаборкина.

В съемках принимали участие команда Электростали и хоккеисты спортивных обществ Москвы.

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ» И СТУДИЯ «ГАЛАТЕЯ», ИТАЛИЯ

«Они шли на Восток», 1-я серия — 9 ч., 2-я серия — 6 ч.

Сценарий С. Смирнова, Эннио Де Кончини, Джузеппе Де Сантиса, Аугусто Фрассинетти, Джана Доменико Джаньи; постановка Джузеппе Де Сантиса; режиссер-сопостановщик Д. Васильев; режиссеры: И. Биц, И. Парамонов, Р. Джироламн; операторы: Антонио Сэкки, В. Хованская; главный художник Д. Виницкий; композитор А. Тровайоли; звукооператор В. Лагутин. Комбинированные съемки: Б. Травкин, А. Рудаченко.

В ролях: Т. Самойлова, Андреа Кекки, Рафаэле Пизу, Ж. Прохоренко, Артур Кеннеди, Питер Фальк, Риккардо Кучола, Г. Михайлов, Нино Винджелли, Л. Прыгунов, Джино Перниче, Винченцо Полицци, В. Сомов, Б. Кожухов, А. Сахновский.

В эпизодах: Э. Леждей, Д. Столярская, Э. Кнаусмюллер, Л. Масоха, В. Головиенко, И. Парамонов, О. Коберидзе, Н. Никитина, Л. Ульяненко, В. Березко.

Текст читает В. Балашов.

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

«Возвращенная музыка», 8 ч., цветной.

Сценарий А. Гладкова; постановка В. Аксенова; главный оператор В. Бурыкин; художники: В. Волин, А. Векслер; композитор В. Чистяков; звукооператор Б. Антонов; режиссер М. Шейнин; оператор Л. Александров. Комбинированные съемки: операторы: А. Зазулин, М. Покровский; художник М. Кроткин.

В ролях: Марина — Р. Спасская, Гуров — В. Семенов, Таня — В. Федорова, Кирилл — А. Кожевников, Коршилов — Н. Волков, Самборский — Е. Тетерин.

В эпизодах: В. Волков, И. Горбачев, Г. Отс, А. Демьяненко, Б. Муравьев, Л. Любашевский, Э. Урусова, М. Романова, А. Смирнов, Б. Таубе.

●

«Пока фронт в обороне» (по мотивам рассказов Ю. Нагибина «Бой за высоту» и «Павлик»), 9 ч.

Сценарий Ю. Нагибина; постановка Ю. Файта; главный оператор В. Чумак; главный художник В. Зачиняев; режиссер И. Менакер; композитор Б. Чайковский; текст песни Г. Шпаликова; звукооператор В. Яковлев; оператор В. Федосов; художник-декоратор Е. Федоров.

В ролях: И. Косухин, В. Авдюшко, С. Светличная, В. Белокуров, А. Демьяненко, Ю. Соловьев, А. Файт, Г. Крашенинников, А. Анисимов, Г. Жженов.

В эпизодах: Г. Аронов, О. Белов, А. Букаев, В. Волчик, Р. Гладунко, Н. Губенко, С. Дрейден, В. Ковальков, В. Костин, Г. Кульбуш, В. Липпарт, В. Листок, В. Матвеев, П. Первушин, М. Самойлова, О. Семенов, Л. Степанов, В. Терехов, Г. Тушканчик, А. Фомина, О. Хроменков.

●

«Жаворонок», 9 ч.

Авторы сценария: М. Дудин, С. Орлов; режиссеры-постановщики: Н. Курихин, Л. Менакер; операторы: Н. Жилин, В. Карасев; композитор Е. Вайсбург; звукооператор К. Лашков; художник-постановщик Б. Быков. Комбинированные съемки: оператор Э. Штырцкобер; художник Ю. Боровков.

В ролях: экипаж танка Т-34: В. Гуренков, Г. Юхтин, В. Погорельцев, В. Скулме; немецкие офицеры и солдаты: Б. Оя, Э. Абель, Ж. Катлап, Х. Мандри, Г. Плацен, О. Тинн, Я. Юров.

В эпизодах: Ж. Шабалина, М. Тула, Ю. Дюжин, Л. Глазова, Л. Малиновская, Н. Фадеева, А. Афанасьев, Т. Лав, М. Васильев, А. Ваат, Г. Карик, Г. Килгас, Р. Нууде, В. Опанасюк, Я. Филиппсон.

КИЕВСКАЯ СТУДИЯ имени А. П. ДОВЖЕНКО

«Ракеты не должны взлететь», 9 ч.

Сценарий П. Загребельного при участии Н. Фигуровского; режиссеры-постановщики: А. Швачко, А. Тимонишин; главный оператор Н. Слуцкий; художник А. Добролежа; композитор И. Шамо; текст песни Л. Смирнова; звукооператор Н. Медведев; режиссер Г. Брусин; оператор А. Яновский. Комбинированные съем-

ки: оператор П. Король; художник В. Королев.

В ролях: Михаил Скиба — Е. Гвоздев, Дулькевич — Г. Стриженов, Перл — В. Артмане, Юджин — Л. Поляков, Либих — В. Волков, Гейнц — В. Сафонов, Атанасио — В. Волчик, Клифтон — О. Голубицкий, Болеслав — В. Папарин.

В эпизодах: Ю. Лавров, З. Федорова, Т. Литвиненко, М. Валанчус, С. Сибель, Г. Теслл, С. Голованов, А. Синкель, Е. Шанбылина, У. Лойт.

КИНОСТУДИЯ «БЕЛАРУСЬФИЛЬМ»

«Письма к живым», 10 ч.

Автор сценария А. Кучар; режиссер-постановщик В. Виноградов; операторы: М. Ардабьевский, А. Княжинский; художник-постановщик Ю. Альбицкий; композитор Л. Афанасьев; звукооператоры: М. Лазарев, К. Бакк; режиссер Ю. Филин. Комбинированные съемки: оператор Л. Аксепенко; художник И. Коваленко. Музыкальный оформитель М. Лазарев.

В ролях: С. Макарова, А. Кайриш, В. Никулин, П. Махотин, В. Кибардина, Г. Гай, Н. Прокопович, С. Станюта, Лена Гутник, Б. Бабкаускас.

В эпизодах: Якукас Видицкас, М. Зимкевич, В. Дробышевский, В. Кудревич, А. Михайлов, А. Роговин.

КИНОСТУДИЯ «УЗБЕКФИЛЬМ»

«Где ты, моя Зульфия?», 7 ч., цветной.

Автор сценария Р. Файзи; режиссер-постановщик А. Хамраев; главный оператор Т. Рузиев; художник-постановщик Э. Калантаров; композитор А. Малахов; звукооператор К. Абдурахманов; режиссер Х. Файзиев; оператор А. Симбирцев. Комбинированные съемки: оператор К. Расулов; художник Х. Рашитов. Текст песен Т. Тулы; музыка песен Д. Закирова, М. Левиева.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Б. Фильчиков.

В ролях: С. Хаджаев, В. Ихтияров, Ш. Бурханов, А. Ходжаев, Р. Хамраев, Р. Пирмухамедов, О. Таджибаева, Г. Агзамов, Т. Джафарова, Р. Хамраева, Х. Умаров, Х. Нариманов, Н. Ишмухамедов, К. Ходжаев, М. Арифджанова, У. Ходжаев, С. Икрамов. Песни исполняют: С. Кабулова, Б. Закиров, С. Беньяминов, Л. Закирова, Э. Юлдашев, Т. Кадыров, М. Шамаева; танцы исполняют: Г. Измайлова, Г. Маваева.

КИЕВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Неумойка», 1 ч., цветной.

Автор сценария Г. Карлов; постановка М. Драйцуна, Б. Храневича; художники-постановщики: М. Малова, А. Лавров; композитор Г. Гембера; звукооператор И. Погон; оператор Г. Островский; художники-мультипликаторы: В. Баев, Я. Горбаченко, А. Грачева, М. Драйцун, В. Демкин, Р. Пружанский, А. Педан, О. Ткаченко, Н. Чернова, Б. Храневич.

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

«Можно и нельзя», 2 ч., цветной.

Сценарий Е. Аграновича; режиссер Л. Мильчин; художник-постановщик Г. Брашишките; композитор М. Вайнберг; звукооператор Б. Фильчиков; оператор М. Друян; художники-мультипликаторы: Г. Баринова, В. Карп, А. Носырев, Б. Бутаков, М. Мотрук, А. Петров, Т. Померанцева, О. Столбова, Г. Сокольский, К. Чикин, Л. Никитина, Н. Ерыкалов, Д. Анпилов.

Роли озвучивали: А. Граве, Е. Понсова, К. Румянова.

●

«Лягушонок ищет папу», 1 ч., цветной.

Сценарий Г. Сапгира и Г. Цыферова; режиссер Р. Качанов; художники: Р. Качанов, В. Соболев; оператор И. Голомб; композитор М. Зив; звукооператор Г. Мартынюк; мультипликаторы-кукловоды: Ю. Кузюрин, К. Маляитович, П. Петров, Л. Попов; куклы и декорации изготовили: В. Абакумов, П. Гусев, С. Знаменская, В. Калашникова, Б. Караваев, Л. Лютинская, А. Максимов, О. Масаинов, Ф. Олейников, М. Чеснокова под руководством Р. Гурова.

Роли озвучивали: Р. Зеленая, М. Янщин, Э. Гарин, А. Папанов, К. Румянова, В. Герцик.

«Фитиль» № 29 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч., цветной.

«Дорогие болельщики» (Ташкентская кинохроника).

Авторы: М. Каюмов, З. Рыбак; режиссер М. Каюмов; операторы: Т. Надыров, Т. Бабаджанов.

«Почему?» (ЦСДФ).

Автор-оператор Ю. Егоров; композитор Г. Савельев.

«Роковая ошибка» («Союзмультфильм»).

Режиссер и художник Е. Гамбург; оператор Н. Климова.

«Стопочка» («Моснаучфильм»).

Авторы: Е. Семенова, С. Цыганкова; режиссер-оператор Д. Федоровский.

Главный редактор С. Михалков; режиссер по монтажу Е. Ладыженская.

ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ И НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫЕ ФИЛЬМЫ

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«Гвоздики нужны влюбленным», 6 ч., цветной.

Авторы сценария: И. Менджерицкий, А. Ниточкин; постановка и съемка А. Ниточкина; композитор Э. Денисов; звукооператор В. Лещев.

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Магистраль», 5 ч.; цветной.

Авторы сценария: Ю. Боксерман, Р. Григорьев; авторы текста: Б. Агапов, Вс. Ильинский; режиссер Р. Григорьев; оператор И. Бганцев; композитор В. Гевиксман; звукооператор К. Никитин; художники: В. Крестьянинов, Г. Тимофеев.

Текст читает Л. Хмара.

КИНОСТУДИЯ «ТУРКМЕНФИЛЬМ»

«Голоса моей земли», 5 ч., цветной.

Авторы сценария: Г. Шергова, Р. Эсенов; текст Г. Шерговой; режиссер-оператор В. Байков; режиссер Х. Якубов; оператор В. Гусаков; композитор А. Зацепин; звукооператор Г. Мартынюк.

ДАЛЬНЕВОСТОЧНАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«Дальневосточные рассказы», 5 ч., цветной.

Автор сценария и режиссер Б. Сарахатунов; главный оператор Ф. Фартусов; операторы: С. Кушель, Г. Лысяков, А. Сеет; композитор В. Гевиксман; текст песни Г. Регистана; звукооператор В. Волков.

От автора — В. Трошин.

УЗБЕКСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ И ХРОНИКАЛЬНО-ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Золотая свадьба», 5 ч., цветной.

Авторы сценария: Р. Григорьев, М. Каюмов; автор текста Ю. Каравкин; режиссер М. Каюмов; операторы: Т. Надыров, Т. Бабаджанов, Т. Кузиев, Н. Арабов; звукооператоры: У. Мусаев, В. Георгиевская.

Текст читает Л. Хмара.

КИНОСТУДИЯ «МОЛДОВА-ФИЛЬМ»

«Сорок шагов в будущее», 5 ч., цветной.

Авторы сценария: М. Мельник, В. Тымчишин, Е. Оноприенко; режиссеры: М. Израилев, О. Улицкая; операторы: И. Болбочану, И. Шерстюков; композитор Д. Федов; звукооператор А. Буруянэ.

Текст читает И. Мурашко.

РИЖСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Райнис», 5 ч.

Авторы сценария: Ф. Рокпелнис, В. Калнинь; режиссер И. Краулитис; главный оператор Я. Целмс; оператор И. Селецкис; звукооператор Я. Зиверт.

ЛЕНИНГРАДСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Наш Эрмитаж», 6 ч., цветной.

Автор сценария П. Бахмутский; режиссер Ю. Головин; операторы: К. Погодин, Н. Васильев, Б. Дементьев; композитор Б. Клюзнер; звукооператор Р. Левитина; художник В. Покровский.

Текст читает Л. Хмара.

ЗАРУБЕЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

«Дети и чайки», 2 ч.

Производство Студии научно-популярных фильмов, Болгария.

Автор сценария, режиссер и оператор Георгий Алурков; второй оператор Д. Катеров; музыка песни П. Ступела; музыкальное оформление З. Грашевой.

Фильм дублирован на Одесской киностудии. Режиссер дубляжа Р. Василевский; звукооператор дубляжа И. Скиндер.

В главной роли Януш Алурков.

В съемках участвовали дети города Созопола.

●

«Инспектор и ночь», 9 ч.

Производство Студии художественных фильмов в Софии, Болгария.

Автор сценария Богомил Райнов; режиссер Рангел Вылчанов; оператор Димо Коларов; художник Иван Кирков; композитор Симеон Пиронков.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Е. Арабова; звукооператор дубляжа А. Беляев.

Роли исполняют и дублируют: инспектор — Георгий Калоянчев (дублирует З. Гердт), Жанна — Невена Коканова (С. Холина), инженер Славов — Иван Андонов (Ю. Чекулаев), Дора — Искра Хаджиева (А. Маркова), Бяев — Лео Конфорти (Е. Весник), доктор Колев — Константин Коцев (М. Глузский), Димов — Стефан Гыдуларов (Н. Граббе), судебный врач — Димитр Панов (Б. Баташев), тетя Катя — Цонка Митева (О. Маркина), Томми — Стефан Данаилов (А. Кузнецов).

●

«Любимый деспот» (по роману Деже Костолани), 10 ч.

Производство киностудии «Гунния», Венгрия.

Автор сценария Тамаш Хусти; режиссер Ласло Ранoди; оператор Дьёрдь Иллеш; художник Матташ Варга; композитор Ференц Фаркаш.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Андриевский; звукооператор дубляжа Л. Кани.

Роли исполняют и дублируют: Вайкаи Акош, отец — Антал Пагер (дублирует А. Кторов), Вайкаине, его жена — Клари Толнаи (Н. Никитина), Вайкаи Илона («Жаворонок»), их дочь — Анна Надь (С. Холина).

●

«Наперекор судьбе», 9 ч.

Производство киностудии «Гунния», Венгрия.

Авторы сценария: Ида Андраш, Иожеф Шоймар; режиссер Михай Семеш; оператор Барнабаш Хеди; художник Иштван Башти; композитор Эмил Петрович.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Золотницкий; звукооператор дубляжа А. Западенский.

Роли исполняют и дублируют: Давид — Иван Дарваш (дублирует А. Кузнецов), Лилла — Эдит Домьян (А. Кончакова), Аради — Шандор Печи (В. Кордунов), Марго — Сильвия Даллош (Н. Меньшикова).

●

«Пора любви», 9 ч.

Производство киностудии «Бухарест», Румыния.

Автор сценария и режиссер Франчиск Мунтяну; оператор Григоре Ионеску; художник Джулио Тинку; композитор Темистокле Попа.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Ю. Васильчиков; звукооператор дубляжа В. Хлобынин.

Роли исполняют и дублируют: Анна — Анна Селеш (дублирует И. Выходцева), Михай Коман — Барбу Баранга (В. Бутенко), Белан, отец Анны — Штефан Чуботэрашу (А. Игнатьев), его жена — Сандина Стан (Е. Кузюрина), инженер — Септимиу Север (В. Рождественский).

●

«Инспектор инкогнито», 11 ч.

Производство «СПА Чинематографика», «Инчеи фильм», Италия.

Авторы сценария Серджо Амидеи, Этторе Скола, Винченцо Таларико, Руджеро Маккари, Луиджи Дзампа; режиссер Луиджи Дзампа; оператор Карло Карлини; художник Пьеро Полетто; композитор Пьеро Пиччони.

Фильм дублирован на Одесской киностудии. Режиссер дубляжа В. Кочетов; звукооператор дубляжа В. Фролков.

Роли исполняют и дублируют: Омеро — Нино Манфреди (дублирует В. Балашов), Дон Сальваторе — Джино Черви (Г. Бабенко), Эльвира — Мишель Мерсье (Р. Балашова), доктор Де Винченце — Сальво Рандоне (Ю. Ярцев), Дон Кармине — Гастоне Москин (И. Шелюгин).



АДЖЕ и СКАРПЕЛЛИ,
ПЬЕТРО ДЖЕРМИ,
ЛЮЧАНО ВИНЧЕНЦОНИ

Соблазненная и покинутая, или Честь семьи Аскалоне

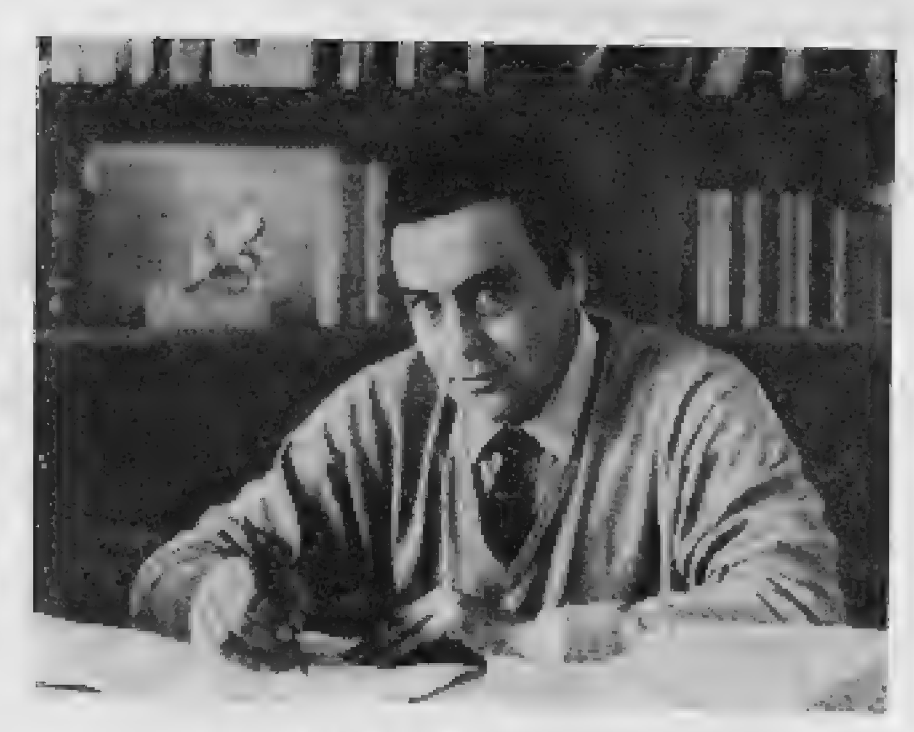
Перевод
с итальянского
Г. Богемского



Соблазненная и покинутая, или Честь семьи Асколоне



ПЬЕТРО ДЖЕРМИ, сценарист и режиссер



ЛЮЧАНО ВИНЧЕНЦОНИ, сценарист

АДЖЕ и СКАРПЕЛЛИ, сценаристы



1. Городская площадь. День.

Солнце нещадно палит пустынную площадь. Оно почти в зените. Двери и ставни домов плотно закрыты от полуденного зноя.

2. Улица и дом, в котором живет семейство Аскалоне. День.

И здесь также все окна и двери притворены. По улице, высунув язык, плетется изнемогающая от жары собака.

Балкончик, уставленный цветочными горшками. Вместо цветов в них засохшие и запыленные жалкие веточки.

Громко стрекочут цикады.

Входная дверь с табличкой, на которой написано: «Аскалоне».

3. Квартира Аскалоне. День.

Кухня. Из крана капает вода в раковину, заваленную грязными тарелками, на которых пиршествуют и резвятся десятки мух...

Спальня Винченцо и Франчески. В полумраке комнаты на смятой постели виднеются два потных, полуголых тела. Это Винченцо и Франческа, погруженные в глубокий сон.

То один из них, то другой всхрапывают во сне. Винченцо храпит громко, а Франческа жалобно.

Комната Антонио. Спит также и Антонио. Он обнажен по пояс, но в носках и кальсонах.

По ступне у него ползает, то взлетая, то опускаясь, большая муха.

Коридор. Комнаты дедушки и дочерей. Сквозь полуоткрытую дверь мы видим старика (это дедушка), спящего на спине, широко раскрыв рот. Он кажется мертвым.

Соседняя комната: одна постель пуста, а на другой, еле прикрытая сбившейся простыней, изнывая от жары, распустив волосы, раскинулась во сне Розаура.

Столовая. В ничем не нарушаемой тишине за столом готовит уроки девушка лет шестнадцати. Это Аньезе. Время от времени она нервно покусывает кончик карандаша.

Вдруг на стол падает мужская тень.

Аньезе не двигается, но глаза ее тревожно следят за каждым движением тени, и грудь взволнованно вздымается. Легкий шорох, еле слышный скрип шагов, и на плечо Аньезе ложится чья-то рука. Девушка вздрагивает. Это рука Пеппино. Он наклоняется над Аньезе.

Аньезе сбрасывает с плеча руку Пеппино, словно она ее жжет, но ничего не говорит. Она с беспокойством переводит взгляд на...

...диван, на котором безмятежно дремлет ее сестра — пухленькая и хорошенькая Матильде.

Пеппино, склонив свое лоснящееся от пота лицо над Аньезе, с наигранной непринужденностью спрашивает:

— Это Пасколи? — и неуверенным голосом декламирует четверостишие поэта, все ближе и ближе придвигаясь к Аньезе. — Где Консолата?

А н ь е з е. Ушла стирать белье.

Аньезе, не в силах скрыть волнение, вновь бросает взгляд на спящую Матильде. Пеппино еще ниже склоняется над девушкой и задыхающимся шепотом спрашивает:

— Аньезе... ну, чего ты боишься?

Аньезе насколько возможно откидывается назад, не на шутку испуганная настойчивостью Пеппино, который тянется ее поцеловать.

Девушка резко вскакивает и отбегает в сторону. Пеппино теряет равновесие и вместо щеки Аньезе громко чмокает стол.

Аньезе молча выскальзывает из комнаты. Пеппино выпрямляется.

Он в крайнем возбуждении, по лицу у него струится пот. Он обеспокоенно смотрит на диван, где продолжает дремать Матильде, потом, крадучись, выходит вслед за Аньезе.

Коридор в первом этаже дома. Но в темном коридоре девушки уже нет. Ступая на цыпочках, Пеппино приближается к лестнице. Смотрит вверх, но Аньезе нигде не видно.

Тут он замечает дверь, ведущую в кухню.

Кухня. В полумраке в глубине кухни около раковины кто-то движется...

Это Аньезе. Она с жадностью пьет воду, ища спасения от жары, волнения и страха. Но вдруг застывает с поднесенным к губам стаканом, так как видит приближающегося к ней в полутьме Пеппино.

Испуганный и взволнованный, он подходит все ближе, пожирая ее глазами.

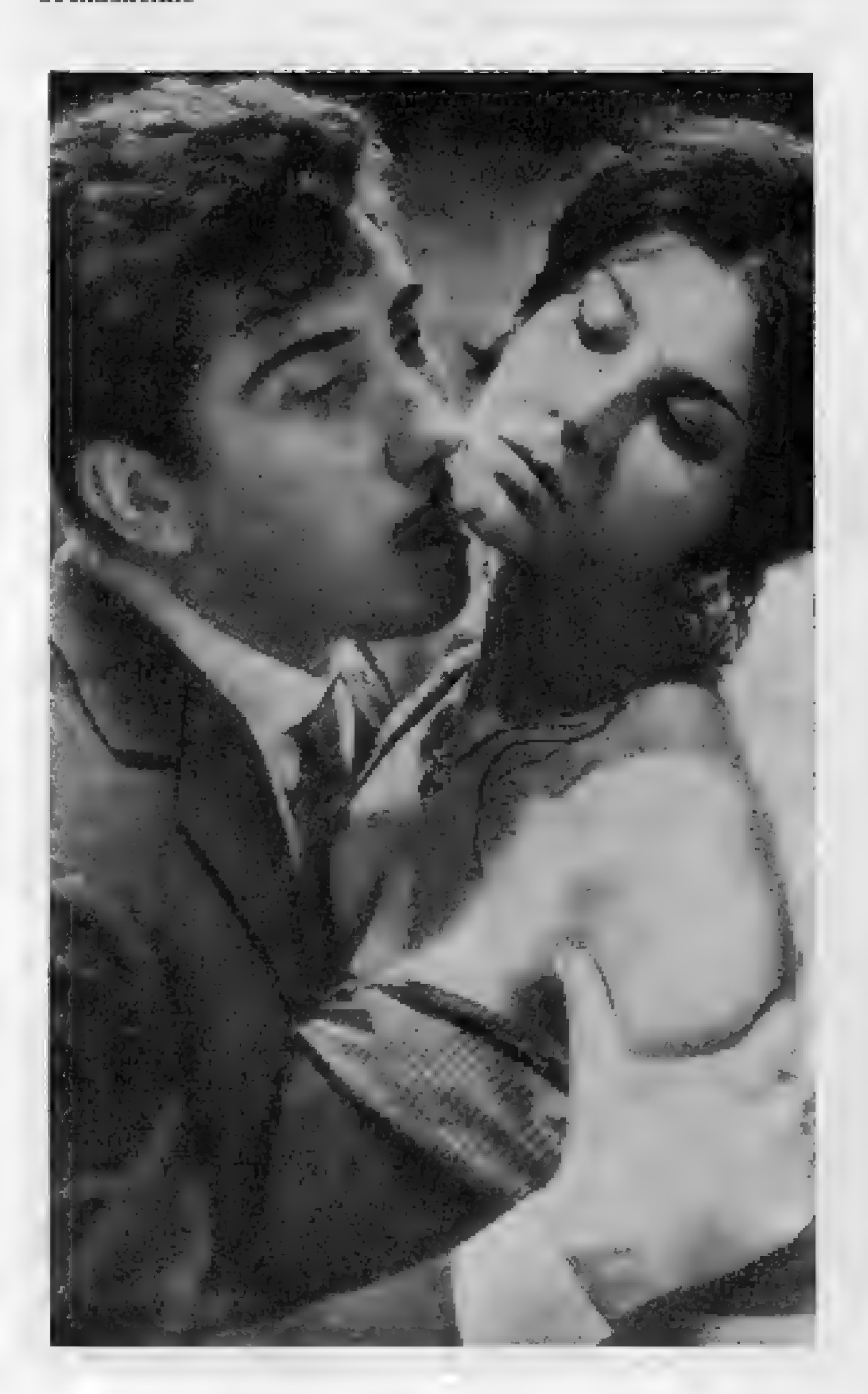
Аньезе испугана и взволнована не меньше его. Путь к отступлению отрезан.

Пятясь, она забивается в угол между стеной и раковиной. Она словно зверек в западне. Пеппино настигает ее и, тяжело дыша, сжимает в объятиях.

Аньезе пытается освободиться.

Пеппино притискивает Аньезе к стене и, прильнув к ней всем телом, пытается прижаться своим потным лицом к шее девушки. Наконец это ему удается. Аньезе с трудом переводит дыхание, глаза у нее широко раскрыты.

Соблазнение



А н ь е з е (*шепчет*). Нет!.. Нет!..

П е п п и н о. Что ты со мной делаешь!

Стараясь освободиться, Аньезе откидывается назад и касается спиной грязной посуды. Однако Пеппино не выпускает Аньезе и, склонившись над ней, лихорадочно осыпает ее поцелуями и шарит руками по телу девушки.

Пеппино вытянутыми губами ловит ухо Аньезе. Сопротивление девушки сломлено, она закрывает глаза...

Качается и с громким стуком падает на пол стоявшая на полке у раковины бутылка.

Пеппино и Аньезе в ужасе застывают.

Слышен голос Винченцо:

— Кто там?

Пеппино стоит, затаив дыхание, и ослабляет объятия.

Воспользовавшись этим, Аньезе вырывается и бежит к двери.

Пеппино, хотя и напуган, бросается за ней и догоняет, прежде чем она успевает выскользнуть из кухни. Он вновь обнимает девушку на пороге двери, ведущей в маленький внутренний дворик.

А н ь е з е (*тяжело дыша*). Нет... Нет...

Пеппино тянет ее за руку и увлекает за собой под развешанное на веревках белье.

П е п п и н о. Молчи... идем, идем...

А н ь е з е (*почти стонет*). Пеппино...

Последним усилием Пеппино подталкивает девушку к груде сложенных в углу дворика мешков.

В этот момент неожиданно, словно выстрел, раздается голос священника дона Мариано:

— Несчастная! Так, значит, ты уступила?!

4. Церковь. День.

...Аньезе прижалась лицом к решетке исповедальни. Глаза девушки распухли от слез.

По другую сторону решетки появляется и вырастает грубый и резкий профиль дона Мариано. Нам виден только один его глаз, он угрожающе выпучен.

А н ь е з е. Отец мой, мне так стыдно... Я сама себе противна!

Д о н М а р и а н о. А когда ты предавалась похоти, тебе не было противно?

А н ь е з е. Сразу же после.

Д о н М а р и а н о. Поздно! Несчастная!

Расстроенная Аньезе низко опускает голову и огорченно говорит:

— Что же мне делать... Что же мне делать?..

Д о н М а р и а н о. Ты не должна его больше видеть.

А н ь е з е. Как же я могу это сделать, если он целыми днями сидит у нас, а когда я его вижу, я вся дрожу.

Д о н М а р и а н о. А ты на него не гляди.



«А когда ты предавалась похоти, тебе не было противно?»

А н ь е з е. Я стараюсь, но не могу!

Д о н М а р и а н о (*в отчаянии*). Позор! Позор! (*С горячностью.*) Ты должна победить дьявола... Должна молиться... наказать свою плоть... Молись! Молись! Молись! (*Благословляет ее в знак окончания исповеди.*)

Дон Мариано слегка повысил голос, и некоторые молящиеся оборачиваются и смотрят на стоящую на коленях перед исповедальней Аньезе. Девушка крестится, поднимается с колен, берет лежащие рядом с ней на полу учебники и направляется к выходу.

У одной из последних скамей мы видим коленопреклоненную бедно одетую молодую женщину в черном. Это Консолата. Видя, что Аньезе направляется к двери, она поднимается.

У выхода из церкви Аньезе и Консолата опускают пальцы в чашу со святой водой и, прежде чем выйти, оборачиваются к главному алтарю и крестятся.

5. Церковь, площадь и улицы. День.

На улице ослепительно светит солнце.

Консолата смотрит на Аньезе и обеспокоенно говорит:

— Какая вы бледная, синьорина. Вы себя плохо чувствуете?

Аньезе пытается ответить как можно естественней:

— Нет...

К о н с о л а т а. Дайте-ка мне ваши книги.

Берет книги, и они уходят по залитой солнцем улице.

Мы прослеживаем весь их путь домой — это нужно для того, чтобы прослушать песню бродячего певца, повествующую о той истории, которая будет рассказана в фильме.

6. Квартира Аскалоне. Столовая. Вечер.

Широкое лицо, строгие глаза, поблескивающие из-под густых бровей, толстые губы: это Винченцо Аскалоне, который, сидя во главе стола, читает прислоненное к стакану письмо:

— «...и сегодня тоже весь день заполнен с утра до вечера: занятия в казарме по сборке и разборке винтовки. Я отличился благодаря своей сноровке и хорошей памяти. Потом получил шикарный ужин — макароны в томатном соусе, такие вкусные, что пальчики оближешь...»

За столом кроме Винченцо его дети — Аньезе, Розаура, Матильде, Аннина и Антонио,— синьора Франческа и дедушка.

Винченцо протягивает руку, берет из вазы орех и раскалывает его пальцами, устремив иронический взгляд на Розауру, которая ест, низко склонившись над своей тарелкой.

Винченцо. Настоящий писатель твой жених...

Франческа с тревогой глядит на свою дочь Розауру и на мужа, который продолжает:

— У него поэтическая душа. Никогда в жизни не читал ничего глупее его писем.

С этими словами он берет листок, вкладывает его в конверт и протягивает дочери, добавляя:

— ...Прочитай сама.

Но тут же передумывает:

— Одну минутку!

Берет нож и осторожно отклеивает марку: как он и подозревал, под маркой что-то написано. Нахмурившись, Винченцо читает:

— «Горячо целую тебя в губы».

Винченцо, вспылив, накидывается на Розауру, которая сидит, не подымая глаз, готовая провалиться сквозь землю.

— Послушай, что я тебе скажу, идиотка! Напиши этому бесстыднику — пусть он такие вещи пишет своей сестре! И если мне еще раз попадет в руки подобное похабство, я все его письма буду бросать в...

Франческа (*вовремя прерывая мужа*). Винченцо!

Винченцо. Это стыд и позор!

И увидев, что Антонио никак не удается расколоть пальцами орех, он изо всех сил хлопает кулаком по ореху, а заодно и по руке сына.

— Трухлявые руки!

В это время раздается звонок.

Голос Консолаты. Иду, иду!

Матильде (*сияя, поднимается из-за стола*). Нет, нет... Погоди, я открою. Это Пеппино, мама.

Аньезе, изменившись в лице, неподвижно застывает на своем месте.

Передняя. Матильде открывает дверь Пеппино.

Пеппино. Добрый вечер, Матильде.

Матильде. Здравствуй...

Столовая.

Голоса: Добрый вечер, Пеппино.

Винченцо. Входи, входи...

В то время как Матильде, вытянув шею, обменивается с женихом целомудренным поцелуем в щеку, Пеппино обводит взглядом присутствующих и, найдя ту, кого искал, пристально смотрит на Аньезе...

...которая, зажмурив глаза и сжав губы, бормочет про себя слова молитвы.

Ее шепот привлекает внимание родных, и они с изумлением уставились на девушку.

Винченцо. Что ты там шепчешь, идиотка?

Аньезе в замешательстве открывает глаза и, заикаясь, отвечает отцу:

— Извините... я себя плохо чувствую...

Девушка встает и, ни на кого не глядя, выходит из комнаты.

Пеппино провожает ее встревоженным взглядом, в то время как Матильде берет у него из рук коробку конфет со словами:

— Ах, спасибо! Шоколадки!

Пеппино (*к Франческе*). Что такое с Аньезе? Надеюсь, ничего серьезного?..

Франческа. Кто знает. Она несколько дней сама не своя. Наверно, перезанималась.

Винченцо. Пеппино, садись. Матильде, налей своему жениху рюмочку ликера... Да сядь же, Пеппино... (*К Матильде.*) И дай нам попробовать изюма, что мы насушили в этом году.

Аньезе и Консолата, выйдя из церкви, идут по залитым солнцем улицам



Пеппино берет стул. Наступает минутная тишина, в которой вдруг раздается звонкий голосок Аннины:

— А Аньезе ночью разговаривает.

Пеппино застывает со стулом в руке.

Франческа. Разговаривает? Во сне?

Пеппино (*притворяясь, что ему очень смешно*). Да неужели? И что же она говорит?

Аннина. Разве разберешь? Что-то бормочет, вертится с боку на бок...

Винченцо (*раздраженно*). С чего бы это? Что еще за глупости?

Франческа. Наверно, небольшое перегревание... Завтра утром дам ей слабительное.

Комната Аньезе. Аньезе, стоя перед зеркалом, ломает руки.

Аньезе. Не хочу!.. Не хочу!.. (*Пристально глядит на свое изображение.*) ...Ты должна крепиться, если ты от него бежишь, значит, ты его боишься, а если ты его боишься, значит, в тебя вселился дьявол.

Столовая. Пеппино медленно потягивает ликер, в то время как Винченцо расспрашивает его:

— Есть какие-нибудь новости из Рима?

Пеппино (*рассеянно*). Что, что? Нет, еще нет, но уже больше месяца, как я отправил на этот конкурс все документы... Теперь надо ждать, что удастся сделать моему родственнику, который работает в министерстве...

Винченцо. Ты должен добиваться, потому что на место помощника полицейского комиссара всегда много претендентов...

Пеппино. Мою кандидатуру поддерживает дядя, тот, что священником в Регальбуто...

Винченцо. А в нужный момент мы используем влияние моего двоюродного брата-адвоката, того, что дружит с братом депутата Рандаццо...

Антонио. Который не сумел добиться для меня освобождения от военной службы...

Винченцо. Заткнись, кретин.

В эту минуту в столовую возвращается Аньезе. На ней черный закрытый джемпер, словно она собралась на похороны. Выражение лица у нее отчужденное. Ни на кого не глядя, девушка садится на свое место и говорит:

— Мне лучше.

Пеппино сидит, как на иголках, и то и дело исподтишка бросает на девушку выразительные взгляды.

Матильде обносит конфетами присутствующих: сперва угощает отца, который отказывается, затем мать и всех остальных. Дедушка с жадностью набрасывается на конфеты.

Матильде. Хватит, хватит... не то тебе потом будет плохо... Конечно, мысль о том, что после свадьбы мы переедем жить в Рим, далеко от папы и мамы... (*простосердечно улыбается*) даже заставляет меня почувствовать себя немного старше...

Пеппино, ерзая на стуле, не отрывает глаз от Аньезе.

Винченцо. Ко всему привыкаешь. (*Отказываясь от конфет.*) Нет-нет, спасибо, спасибо...

Матильде ставит коробку перед Аньезе, но та отворачивается. Матильде настаивает:

— Аньезе, возьми же хоть одну... Это принес Пеппино...

Аньезе по-прежнему неподвижна.

Пеппино. Ну возьми...

Пеппино как на иголках.

Матильде. Хоть одну конфетку...

Аньезе резким движением сбрасывает коробку — конфеты летят на пол.

Неожиданно наступает мертвая тишина. Аньезе первой осознает серьезность своего поступка. Ее растерянный взгляд встречается с разгневанным взглядом отца.

Секунду все сидят, затаив дыхание. Потом Винченцо нарушает тишину:

— Подбери.

Аньезе с готовностью подчиняется: она ползает по полу, поднимая рассыпанные конфеты, складывает их обратно в коробку, поднимается, чтобы протянуть коробку Матильде, но в это время вновь раздается голос отца:

— И эту тоже.

И Винченцо указывает ей на конфету, которую она не заметила.

Пеппино нагибается и хочет поднять конфету.

Винченцо. Ты не лезь!..

Пеппино застывает на месте. Аньезе подбирает эту последнюю конфету. Матильде берет коробку. И только здесь тон Винченцо меняется. Он не говорит, а рычит:

— А теперь убирайся вон!

И сопровождает рычание жестом.

Аньезе в ужасе выбегает из комнаты.

Вновь наступает молчание. Пеппино что-то шепчет на ухо Матильде.

Матильде. Пеппино...

Пеппино. Пожалуй, я лучше пойду...

Матильде. Пожалуй, лучше.

Пеппино. Да, я прошу тебя.

Матильде. Папа...

Винченцо. Что такое?

Матильде. Пеппино нужно идти.

Винченцо. Как так? Ты уже собираешься домой... Уж не из-за этой ли девчонки?..

Пеппино (*вставая из-за стола*). Нет-нет, дело в том, что мне надо освежить в памяти некоторые разделы курса судебной медицины...

Винченцо. А-а...

Матильде. Можно я его провожу?

Винченцо. Иди, иди...

П е п п и н о. До свидания.

В и н ч е н ц о. Всего хорошего.

Пеппино в таком замешательстве, что уходит, унося в руке рюмочку с ликером. Из состояния прострации его выводит голос Антонио:

— А рюмка?!

П е п п и н о. Ах, да, да... Пока, Розаура... Добрый вечер, синьора...

А н н и н а. Пока.

Д е д у ш к а. До свидания.

Ф р а н ч е с к а. Ты уж извини...

Винченцо останавливает Матильде, которая, провожая Пеппино, подошла было к двери.

В и н ч е н ц о. Матильде, три минуты!..

М а т и л ь д е. Да, да...

У двери Пеппино воспитанно отступает в сторону и пропускает вперед Матильде.

Передняя. Молодые люди приближаются к входной двери. Матильде, возможно, была бы не прочь чуть помедлить, но Пеппино спешит уйти.

П е п п и н о. Ну...

М а т и л ь д е. Пеппино, ты меня любишь?

П е п п и н о. Очень-очень, Матильде. Но сейчас мне действительно пора идти...

М а т и л ь д е. Как, так скоро? Ведь еще не прошло и полминуты...

Пеппино открывает дверь:

— Знаю, знаю. Но из-за этой подготовки к экзаменам я стал таким нервным, к тому же у меня разболелась голова, а мне нужно всю ночь заниматься.

М а т и л ь д е. Я в постели тоже немного почитаю, чтобы почувствовать себя ближе к тебе.

П е п п и н о. Желаю тебе доброй ночи, дорогая.

М а т и л ь д е. До свидания, Пеппино.

Произнося слова прощания, девушка закрывает глаза и вытягивает губы, ожидая поцелуя. Пеппино поспешно ее чмокает и выскакивает на улицу.

Матильде открывает глаза. Она несколько разочарована. Потом кричит вслед Пеппино:

— Завтра придешь?

П е п п и н о (*издалека*). Постараюсь, но не уверен. Возможно, послезавтра... Надо заниматься!.. — заканчивает он, уже скрываясь из виду.

М а т и л ь д е. Не переутомляйся!

П е п п и н о. Да... да...

7. Улица, где живут Аскалоне. Вечер.

Пеппино ускоряет шаг, словно человек, в тревоге и страхе бегущий от грозящих ему опасностей и бед.

8. Квартира Калифано. День.

Коридор. Дверь в комнату Пеппино. Донна Амалия, мать Пеппино, идет по коридору и вдруг в изумлении останавливается. Она подходит к двери, из-за которой доносится какое-то неясное бормотание.

Комната Пеппино. Пеппино, в одной рубашке, со щетиной по крайней мере трехдневной давности



Муки Пеппино

и с синяками под глазами, ходит взад и вперед по комнате, разговаривая сам с собой.

П е п п и н о (*бормочет себе под нос*). ...Ну, пусть, пусть я поступил нехорошо... поступил нехорошо... Но Аньезе? Она никому не скажет... ведь она не сумасшедшая... Или сумасшедшая? А что если она сошла с ума? Господи, а сам-то ты кто?

В отчаянии бьет себя кулаком по голове. Потом с отвращением смотрит на себя в зеркало:

— ...Сам-то ты кто? Не отвечаешь? Мужчина или жалкий трус? Кто ты?

А м а л и я (*спрашивает из-за двери*). Пеппино, с кем ты разговариваешь? Кто у тебя в комнате?

Пеппино вздрагивает, потом раздраженно отвечает:

— Мама, я занимаюсь! Повторяю. Освежаю в памяти!

Г о л о с А м а л и и. Ты уже несколько дней сидишь взаперти. Тебе надо отдохнуть. Пойди немного погуляй.

Из-за двери слышны удаляющиеся по коридору шаги.

С отвращением Пеппино плюет в свое изображение в зеркале:

— До чего же я противен!

Потом, словно неожиданно переменив решение, хватает галстук, повязывает его, распахивает шкаф, вытаскивает пиджак и, надевая его на ходу, направляется к двери.

9. Улица, где живут Калифано. День.

Пеппино спускается по лестнице и выходит на улицу. Сразу же его внимание привлекают три потаскухи не первой молодости, с пышными прическами

и в узеньких юбочках, семенящие за носильщиком, везущим на тележке с вокзала их чемоданы.

Пеппино быстро возвращается и, открыв дверь, кричит:

— Мама... дай мне, пожалуйста, пять тысяч лир!

10. Городская площадь. День.

Кафе. Пятеро молодых людей сидят за столиком, уставленным уже пустыми бокалами, в которых ползают мухи. Один из них без всякого выражения мурлычет себе под нос модную песенку.

Вдруг у его соседа ползут вверх в изумлении брови, и он издает приглушенное восклицание.

По мостовой, следуя на некотором расстоянии друг за другом, звеня бесчисленными браслетами, ковыляют на высоченных каблуках три приехавшие девицы.

Молодые люди:

— Что за небесное зрелище!..

— Держите меня, братцы!

— Это те же, что в прошлом месяце, или новые?

— Неужели прошел уже месяц?

— Двое, что и в прошлый раз. Первую, пожалуй, я еще не видел.

— Сменили паровоз, а вагоны старые.

— Вагоны? Притом спальные!

Все смеются грубой шутке.

Но по мере того как девицы приближаются, смех и остроты стихают. А когда девицы проходят мимо, совсем близко от столика, молодые люди лишаются дара речи. У них только двигаются вверх и вниз кадыки.

11. Гостиница. День.

В холле дон Винченцо, бухгалтер Поррино и еще один представитель местной интеллигенции — профессор Сикано — слушают разглагольствования тучного адвоката Чарпетты, сопровождаемые непрерывным скрипом плетеного соломенного кресла, в которое он погрузился.

Адвокат Чарпетта. ...Один знаменитый врач утверждал, что мужчина в течение своей жизни располагает тремя тысячами патронов...

Бухгалтер Поррино (*возбужденно*). Однако это не так уж мало. Не правда ли?

Винченцо. Дорогой адвокат, этот знаменитый врач...

Его прерывает голос открывающего дверь швейцара:

— С благополучным возвращением!

Соломенные кресла скрипят в унисон — мужчины, как один, поворачиваются к двери.

Сквозь стеклянную дверь гостиницы они видят тележку с чемоданами, носильщика и его живописную свиту.

Носильщик вносит чемоданы, и три грации впархивают в холл гостиницы.

Одна из них (*шепелявя*). Мы заказывали три номера.

Тем временем четверо джентльменов с компетентным видом изучают приехавших дам. Дон Винченцо подходит к ним и в высшей степени учтиво спрашивает:

— Позволите предложить вам что-нибудь выпить?

Ему немедленно с готовностью улыбаются три огромных рта.

Блондинка. Спасибо, вы очень любезны.

Профессор Сикано. После того как вы немного отдохнете, не так ли?

Блондинка. До свидания.

Джентльмены отходят в сторону, пропуская девиц, идущих вслед за носильщиком к лестнице. Затем они вновь опускаются в кресла и продолжают свой интересный разговор.

Винченцо. Так что я хотел сказать, господин адвокат? Ах, да... Этот ваш знаменитый врач — круглый дурак, потому что всякий мужчина, достойный называться этим именем, с восемнадцати до шестидесяти лет расходует по крайней мере один патрон каждый день, так что если арифметика не...

За стеклянной дверью гостиницы появляется Пеппино. Он спешит, но осторожно озирается по сторонам. Войдя в холл, он подходит к конторке портье и спрашивает шепотом:

— Ну как, прибыли?

Портье. Прибыли.

Но в эту минуту раздается голос Винченцо, и Пеппино подскакивает, словно его ударили камнем.

Винченцо. Пеппино!

Пеппино оборачивается ни жив ни мертв, но быстро справляется с замешательством.

Пеппино. Он еще не приехал!

Винченцо. Кто?

Пеппино. Доктор Скьявоне. Разве я вам не говорил? Он должен привезти мне программу для подготовки к конкурсным экзаменам... Кажется, будет не десять, а двенадцать вакантных мест, в этом случае шансы увеличиваются...

Винченцо удовлетворен его ответом.

— Молодец, молодец... Но почему ты уже несколько дней к нам и носу не кажешь? А?

Пеппино. Все из-за этого! Я сказал Матильде, что готовлюсь к экзаменам. Занимаюсь по шестнадцать часов в день! Кстати, мне уже пора домой... (*К портье.*) Когда приедет доктор Скьявоне, скажите ему, что я к нему зайду. Мое почтение, дон Винченцо...

И выскальзывает из холла.

Винченцо добродушно качает большой головой и возвращается к своим приятелям.

Винченцо (*вслед Пеппино*). Иди, иди... Так вот, дорогой адвокат, я говорил, что если ариф-

метика не обманывает, то шестьдесят минус восемнадцать будет сорок два, поэтому, помножив сорок два на триста шестьдесят пять...

На лестнице появляются три девицы. Они привели себя в порядок и улыбаются.

Джентльмены проворно вскакивают.

Профессор Сикано. Садитесь, садитесь, пожалуйста. Официант, шампанское!

Винченцо. И бокалы!

Блондинка. Меня зовут Летиция, а это мои подруги...

12. Квартира Аскалоне. День.

Столовая. Донна Франческа несет белье, направляясь на кухню. По привычке она механически спрашивает:

— Аннина, Розаура, что вы делаете?

Голос Аннины. Мы в ванной!

Франческа входит в кухню.

Франческа. Вечно вы в ванной! Что вы там делаете?.. Аньезе!

Она зовет дочь, не видя, что Аньезе сидит в двух шагах от нее и вышивает на простынях инициалы.

В стороне дедушка на деревянном грибе штопает носки.

Аньезе. Ну что? Я же здесь...

Франческа. Вышивай, Аньезе, работай! Матильде!

Голос Матильде. Иду!

Франческа. Когда ты кончишь это приданое?!

Входят Аннина и Розаура и садятся за вышивание.

Франческа ворчит:

— Работайте, работайте... Матильде!

Входит Матильде и с раздражением говорит:

— Мама, я везде искала, но нигде не могу найти фотографию Пеппино. Ту, где он снят студентом.

Аньезе вздрагивает, и иголка вонзается ей в палец.

Аньезе. Ай!

Франческа (*к Аньезе*). Что случилось, Аньезе?

Аньезе. Я укололась!

Франческа. Надо быть осторожней... Смотри, не запачкай простыню!..

Аньезе. Мама, я себя неважно чувствую...

Франческа. В самом деле, ты побледнела. (*К дочерям.*) Вам не кажется?

Аннина, Розаура, Матильде (*соглашаясь с матерью*). Да... пожалуй... немного...

— Она белая, как бумага.

— Прямо зеленая.

Аньезе в раздражении отворачивается и вновь погружается в работу, но Франческа не отстает:

— Ты мало ешь!.. Хочешь, я приготовлю тебе гоголь-моголь с ложечкой марсалы?



Три потаскушки перевернули вверх дном жизнь городка

Аньезе. Нет-нет, мама, мне ничего не надо. Оставь меня в покое.

Франческа. Надо себя пересилить. Погляди на своих сестер... Погляди, какая толстенькая Матильде... А ты худющая, похожа на лягушонка...

Аньезе опускает голову и бормочет:

— Разве моя в том вина, что я иссохла?

Франческа не отвечает. На мгновение воцаряется молчание. Все погружены в вышивание. Потом, продолжая вышивать, Матильде жалобным тоном говорит матери:

— Мама, вот уже скоро неделя, как Пеппино к нам не заходит...

Франческа. Ему надо готовиться... ради вашего будущего...

Матильде. Это, конечно, так, но иногда все-таки мог бы заглянуть.

Аньезе, взволнованная этими словами сестры, вскакивает и уходит. Франческа молча смотрит вслед и встревоженно говорит дочерям:

— Но что творится с Аньезе?.. Розаура, пойди-ка посмотри.

Розаура, недовольно фыркнув, выходит.

Аннина. Мама, я думала, что она по ночам что-то говорит, а она, оказывается, молится!

Франческа. Молится?

Аннина. Всю ночь... Ни минутки не лежит спокойно... все вертится в постели...

Франческа (*встревоженно*). Святая мадонна... (*С волнением смотрит на дверь, ведущую на лестницу.*)

Дверь распахивается, и в кухню, задыхаясь, вбегает Розаура.

Р о з а у р а. Мама! Она пишет письмо... В ванной!

Франческа, оправившись от изумления, вскакивает со стула.

Ванная. Аньезе, стоя на коленях, пишет на крышке унитаза письмо.

Г о л о с А н ь е з е. «... я и не хочу, чтобы из-за меня страдала Матильде. Поэтому вернись, Пеппино, и не бойся: я сумею молчать и не выдам своей тайны — никто не знает о моем грехе, который заключался в том, что я уступила похоти. Прощай! Аньезе. Постскриптум: Не обращай внимания, если увидишь, что это письмо закапано слезами».

Выводя эти строки, Аньезе не удовлетворяется единственной упавшей на письмо слезинкой и, сунув руку под кран, обрызгивает листок водой.

Г о л о с Ф р а н ч е с к и. Аньезе, что ты там делаешь?

Аньезе подскакивает от неожиданности.

Коридор. Франческа, наклонившись к замочной скважине, восклицает:

— Ведь ты там сидишь уже целый час!..

Ванная.

А н ь е з е. Иду, иду...

Аньезе пишет письмо Пеппино



Аньезе колеблется, но потом, пытаясь скрыть, чем она занималась, рвет в клочки письмо, бросает его в унитаз и, спустив воду, выходит.

Коридор. Стоящая на пороге ванной Франческа, сверля дочь взглядом, спрашивает:

— Что ты там делала?

А н ь е з е. Ничего, мама... Небольшое расстройство...

Франческа провожает ее подозрительным взглядом, потом входит в ванную и, как охотничья собака, обыскивает все вокруг. Вот она наклоняется над унитазом, извлекает оттуда обрывок письма и, разбирая по складам, читает:

— «...о моем грехе, который заключался в том, что я уступила похоти...»

В то время как Франческа в полной растерянности читает эти слова, раздается шум подъезжающей к дому машины Винченцо. Испуганная Франческа бросается к окну и смотрит вниз. Потом, спрятав обрывок письма на груди, поспешно выходит в коридор... где ее настигает голос Винченцо:

— Франческа!

13. Квартира Аскалоне. Вечер.

Столовая. В полумраке осторожно крадется комичная бесформенная фигура.

На стене — табель-календарь. Мы видим, как кто-то водит по календарю пальцем.

Это закутанная в толстый халат Франческа. Она громко шепчет:

— Розаура двадцатого... Матильде двадцать пятого... Аньезе двадцать седьмого...

Бедная женщина, глубоко встревоженная и расстроенная, бредет по комнате.

— А какое же у нас число сегодня?

Кухня. На буфете лежит груда газет. Франческа берет ту, что сверху — «Джорнале ди Сичилия», задумчиво читает:

— «Четверг, тридцать первое...»

Некоторое время стоит со сосредоточенным видом, словно что-то подсчитывая. Раздается голос Консолаты:

— Это вы, синьора?

Из-за мраморного столика приподнимается растрепанная голова Консолаты — девушка спит тут, на стоящей около буфета раскладушке.

— Вы что-нибудь ищете?

Ф р а н ч е с к а. Тс-с!

Франческа выходит из столовой...

Ванная. Франческа открывает корзину с грязным бельем, лихорадочно роется в рубашках Антонио и Винченцо, дедушкиных кальсонах...

На пороге в ночной рубашке появляется Консолата:

— Синьора, может быть, вам помочь?

Ф р а н ч е с к а. Консолата... а где белье девочек?

Консолата. Я вчера его постирала. А что, чего-нибудь не хватает?

Франческа. Нет-нет, все в порядке... Иди... ложись спать...

Спальня Винченцо и Франчески. Винченцо, утопая в огромной двуспальной постели, громко храпит.

Франческа. Винченцо!

Но муж продолжает храпеть. Франческа трясет его:

— Винченцо!

Винченцо (*еще не совсем проснувшись*). А?

Франческа. Ты не знаешь, что значит слово «похоть»?

Винченцо. Что?

Франческа. «Уступить похоти...»

Винченцо поворачивается к наклонившейся над постелью жене, смотрит на нее, а потом с раздраженным видом переворачивается на другой бок.

Винченцо. Среди ночи!..

Но жена продолжает его безжалостно трясти.

Франческа. Да нет же, Винченцо... Это слова, которые написала Аньезе в письме...

Винченцо (*внезапно просыпаясь*). Кому?..

Франческа достает из-за пазухи обрывок письма:

— Я не знаю, Винченцо. Я боюсь...

Винченцо. Чего?

Франческа. За нашу девочку.

Винченцо вырывает у нее из рук злополучный клочок бумаги, читает с вытаращенными от изумления глазами... и в кальсонах выскакивает из постели.

Коридор. Топот ног, грохот падающего стула... В коридор с лицом, изменившимся от страшного подозрения, выскакивает Винченцо.

Он мчится огромными прыжками. Следом, стараясь не отстать, семенит Франческа.

Комната Аньезе и Аннины. В лицо спящей Аньезе ударяет луч света. Затем над постелью девушки вырастает тень Винченцо.

Властным жестом он приказывает жене не шуметь.

Аньезе спит спокойно, но в руке у нее зажаты четки. Простыня откинута, и от яростного взгляда Винченцо не укрывается нечто, что он замечает возле ноги дочери.

Винченцо откидывает простыню, и мы видим, что вся поверхность постели густо усеяна какими-то выпуклостями. Винченцо засовывает руку между нижней простыней и матрацем, вытаскивает один из этих комков, и у него на ладони оказывается... камень. Аньезе спит на камнях!

Винченцо лишается дара речи, его бьет нервная дрожь.

14. Улица у дома Аскалоне. Рассвет.

Из-за угла появляется маленький автомобильчик Аскалоне и останавливается у их подъезда. Из машины выходит Антонио и озирается вокруг: на улице нет ни души.

Тогда с таинственным видом он подходит к задней дверце машины:

— Синьора!..

Казалось, в автомобиле никого больше нет, но вдруг дверца открывается, и с чемоданом в руках вылезает синьора Кончетта. Это пожилая худенькая женщина, но выражение лица у нее суровое и решительное.

Одновременно бесшумно распахивается приоткрытая дверь парадной.

15. Квартира Аскалоне. Рассвет.

Столовая, коридор, комната Аньезе. Синьора Кончетта достает из своего чемоданчика все необходимое: резиновые перчатки, вату, дезинфицирующий раствор, потом обращается к Консолате, кипятящей на кухне воду:

— Готово?

Консолата. Еще одну минутку...

В коридоре виднеются чьи-то грозные фигуры. Это Винченцо, Франческа, Антонио, дедушка и какая-то пожилая женщина.

Возглавляющий эту группу Винченцо первым подходит к комнате Аньезе, берется за ручку двери, но, прежде чем распахнуть ее, оглядывается, желая удостовериться, все ли на месте.

Стоящий рядом с отцом Антонио пытается воспользоваться удобным моментом:

— Папа, я потратил три тысячи... на бензин...

Но дон Винченцо бросает на него уничтожающий взгляд, и он замолкает.

Винченцо толкает дверь и в сопровождении всех остальных бесшумно входит в комнату дочерей.

Взору вошедших не сразу открывается внутренность комнаты. Прежде всего они видят спящих Аньезе и Аннину. Франческа пытается разбудить Аннину осторожно, не напугать ее, но девочка внезапно просыпается и громко вскрикивает.

Просыпается и Аньезе, испуганная появлением такого множества людей. Операцией командует Винченцо: он велит уйти дедушке и Антонио и приблизиться Консолате, несущей таз с кипятком.

Франческа и синьора Кончетта пытаются успокоить Аньезе.

Аньезе. Нет, нет, нет...

Франческа. Ну будь умницей, успокойся...

Синьора Кончетта. Будь умницей, милочка.

Винченцо тоже выходит из комнаты, таща за руку ничего не понимающую Аннину, и притворяет за собой дверь. Затем, уставившись на закрытую дверь, застывает в неподвижности.

Из-за двери доносятся жалобные стоны Аньезе.

Потом они замолкают, и в доме воцаряется мертвая тишина...

Дверь комнаты распахивается. В коридор выходит донна Франческа. Винченцо пытается прочесть ответ на ее посеревшем лице.

Но женщина сразу же обессиленно падает на стул и закрывает глаза. Наконец выходит синьора Кончетта. С рассеянным видом она не спеша стаскивает резиновые перчатки.

Винченцо. Ну что?

Кончетта смотрит на него, а потом произносит:

— Да, она не девушка... рано или поздно это должно было случиться.

Винченцо потрясен. Растерянно смотрит он на жену, отвечающую ему столь же растерянным и горестным взглядом. Затем кидается в комнату Аньезе.

Девушка сидит с опущенной головой и плачет.

Винченцо, еле сдерживаясь, спрашивает свистящим шепотом:

— Кто он?

Аньезе продолжает всхлипывать, низко опустив голову, потом говорит:

— Это неправда! Я ничего не знаю! Я ничего не сделала...

Винченцо набрасывается на дочь, осыпает ее градом ударов, опрокидывает со стула, яростно пинает ногами.

Винченцо. Кто он? Кто это был? Кто?

Аньезе. Никто! Это неправда! Я ничего не сделала! Помогите...

«Кто это был? Кто?»



Франческе удается схватить Винченцо за руки и встать между ним и дочерью. Стоя лицом к лицу с мужем, она говорит:

— Остановись, Винченцо! Ведь она, может быть, беременна!

Винченцо меняется в лице. Он пристально смотрит на жену, которая меланхолично добавляет:

— Акушерка не может сказать определенно, нужен анализ мочи...

Винченцо, вытаращив глаза, глядит на Аньезе, потом одним прыжком выскакивает из комнаты.

В столовой синьора Кончетта в сопровождении Антонио направляется к выходу.

Винченцо. Стойте!..

И указывает пальцем на Аннину, Матильде и Розауру, испуганно выглядывающих из своей комнаты.

Винченцо. ...Осмотрите их тоже! Всех трех!

16. Сельская местность. День.

Несущийся поезд...

17. Купе поезда. День.

В углу на сиденье — Винченцо, подавленный, бледный, молчаливый.

В сетке над его головой ритмично, в такт ходу поезда, покачивается сверток, имеющий явно выраженную форму бутылки.

18. Улицы Палермо. День.

Винченцо, осторожно озираясь, идет по улице, словно взгляды прохожих могут раскрыть позорную тайну, заключенную в бутылке, которую он крепко прижимает к груди.

Он даже расстегивает пиджак и прячет сверток за пазуху.

Подойдя к какой-то парадной, Винченцо оглядывается по сторонам, потом неожиданно бросается вперед и исчезает в подъезде.

На стене возле парадной табличка: «Прием анализов. Лаборатория проф. М. Ф. Турцо».

19. Лаборатория. День.

В проеме окошечка приема анализов появляется обернутая в бумагу бутылка и физиономия ее владельца.

Врач. Что вам угодно?

Винченцо неловко разворачивает бутылку и сует ее прямо в лицо врачу.

Винченцо. Это моей жены...

Врач. Моча?

Винченцо. Да, моей жены, супруги.

Врач. Общий анализ?

Винченцо. Если возможно, установить беременность...

Врач. Фамилия?.. Как фамилия?

Винченцо. Пи... пи-пи... Пишотта...

Врач записывает фамилию и говорит:

— Понадобится дня два...

Винченцо. Что вы!

Врач. Ничего не поделаешь.

Винченцо наклоняется к врачу и произносит конфиденциальным тоном:

— Послушайте, я родственник адвоката, который ведет дела брата депутата Рандаццо!

Лицо врача озаряет улыбка, и он с неожиданным почтением и любезностью отвечает:

— Ах вот что... тогда присядьте, сию минуту будет готово!

Та же приемная через полчаса. Винченцо сидит на стуле, уставившись прямо перед собой.

Его приводит в себя голос врача:

— Синьор Пишотта!

Врач высовывается из окошечка с лучезарной улыбкой.

Винченцо, заранее бледнея, поднимается со стула.

Врач (*радостно*). Синьор Пишотта, все о'кэй, лягушка среагировала положительно. Поздравляю вас и вашу супругу...

И протягивает ему листок с анализом:

— Вот, синьор Пишотта...

У Винченцо темнеет в глазах, и он падает на пол по ту сторону перегородки, неожиданно исчезая из поля зрения врача и зрителей, смотревших на него сквозь окошечко.

Одновременно раздается глухой стук.

Врач (*встревоженно*). Синьор Пишотта!

20. Купе поезда. День.

Эта поездка не из веселых. Винченцо забился в угол купе. Перед его глазами одно за другим проходят преследующие его ужасные видения.

Голос Винченцо. Кто он? Кто? Кто?.. И где?.. Когда?.. Она ведь никогда не остается одна! Никогда!.. Может быть... может быть, в школе?!

Видения Винченцо материализуются: на стекле окошечка, за которым бежит ночь, постепенно вырисовывается...

Школа. За партой, опустив глаза, сидит Аньезе.

На кафедре горбатый, низенький учитель, который что-то говорит, листая книгу.

Затем мы видим Аньезе у классной доски.

Другой учитель, старый и безобразный, стоит рядом с мелом в руке.

Голос Винченцо. Нет-нет... Не может быть... Так кто же тогда? Кто? Кто? Друзья нашей семьи? Но кто именно?..

На оконном стекле, быстро сменяя друг друга, появляются лица:

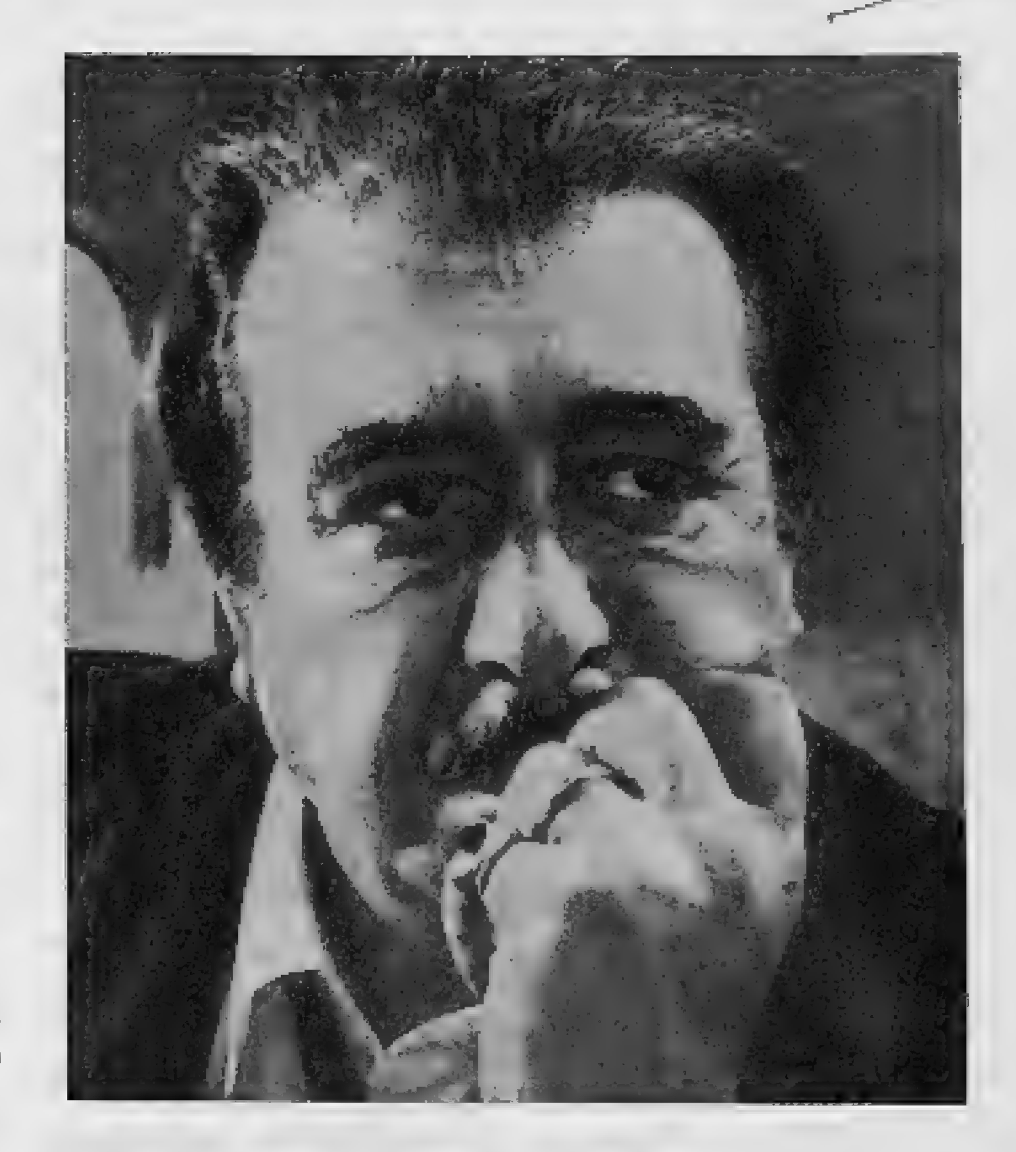
Бухгалтера Поррино...

Профессора Сикано...

Пожилого доктора...

Винченцо отрицательно качает головой:

— Нет, невозможно... Может, в приходской церкви... Дон Мариано?



Винченцо в поезде: «Неужели Пеппино?»

Одновременно с этими словами появляется дон Мариано. Сначала мы его видим со спины, потом он поворачивается лицом к зрителям и с укором и обидой восклицает:

— Аскалоне!

Голос Винченцо. Пардон. Значит, надо искать дома!

И вот перед нами гостиная в доме Аскалоне. Вся семья собралась за столом. Рядом с Матильде сидит Пеппино. Аньезе на своем обычном месте, она глубоко задумалась.

Голос Винченцо. Неужели Пеппино?.. Не может быть! Тогда Антонио?.. Да что я в самом деле говорю!..

Купе поезда. День. Винченцо весь в поту. Он протягивает руку, берет бутылочку лимонада и пьет из горлышка. Потом опускает окно и с раздражением швыряет бутылку...

Бутылка разбивается о стену домика стрелочника. Раздается звук бьющегося стекла, и вдруг лицо Винченцо озаряет мелькнувшая догадка...

Он вспоминает...

Квартира Аскалоне. И мы видим разбитую бутылку на полу под раковиной в кухне... Звук бьющегося стекла.

Комната Винченцо. Винченцо весь в поту неожиданно просыпается и сонным, хриплым голосом спрашивает:

— Кто там?

Никто не отвечает. В раздражении Винченцо соскакивает с кровати. Франческа спит.

В полумраке спальной Винченцо потягивается и, как был босиком и в майке, с болтающимися сзади подтяжками, выходит из комнаты.

Еще не совсем проснувшись, Винченцо спускается по лестнице...

Входит в столовую. Останавливается, зевает. Видит Матильде, прикорнувшую на диване. Подходит к столу и без всякого подозрения смотрит на открытый учебник, оставленный Аньезе. Машинально его закрывает. Рядом— пепельница с полностью превратившейся в пепел, по невыкуренной сигаретой.

Винченцо поворачивается к спящей дочери и, шутя, кричит:

— Эй!..

Матильде просыпается и потягивается.

Винченцо, выходя из столовой, спрашивает:

— А где же Пеппино?

Зевая, Матильде отвечает:

— Не знаю, наверно, ушел... Я тут вздремнула.

Винченцо сердито хмыкает...

Кухня. Полумрак. Из открытого крана капает вода. Винченцо подходит к раковине, пьет из крана. Потом плотно его закрывает. Внимание Винченцо привлекает что-то валяющееся под ногами. Он нагибается и собирает осколки разбитой бутылки. Бросает их в мусорное ведро. Идет к лестнице мимо двери кладовки... Дверь затворена...

Резкий гудок поезда.

Купе поезда. День. Мечущие молнии глаза Винченцо загораются — таким светом горят глаза у провидцев, которым открылась истина...

Продолжает звучать гудок поезда...

21. Квартира Аскалоне. День.

Комната Аньезе на чердаке. Аньезе перевели на самый верх, в самую плохую комнату в доме, нечто вроде заброшенного чердака или кладовки, где стоит старая колченогая железная кровать, на которой лежит еще свернутый тонкий матрасик.

Дверь распахивается, и входит Винченцо. Указывая пальцем на девушку, свистящим шепотом произносит:

— Пеппино!

Аньезе в ужасе прячется за кровать.

— Нет! Неправда!

Но Винченцо кидается на нее, как безумный, и осыпает ее ударами. В ярости он приговаривает, сначала тихо, потом все громче и громче:

— Молчи! Не отрицай! Стыд потеряли... Негодяи!..

А н ь е з е. Этого не было!

Подоспевшая Франческа умоляет мужа:

— Осторожнее, ради бога!..

В и н ч е н ц о. Не отпирайся, это был он!

А н ь е з е. Неправда...

Ф р а н ч е с к а. Тут Матильде...

В и н ч е н ц о. Молчи, негодница. Молчи! Я убью тебя, убью вас обоих.

Аньезе с криком выбегает из комнаты.

А н ь е з е. Я сама убью себя... лучше я сама... Мама!

Франческа пытается остановить Винченцо.

В и н ч е н ц о. Не путайся под ногами.

Аньезе бежит в ванную и хватает ножницы. Винченцо и Франческа догоняют ее.

А н ь е з е. ...Я уйду в монастырь! В монахини!

Аньезе, размахивая ножницами, отрезает себе прядь волос, но ее обезоруживает Винченцо. Он крепко держит Аньезе и закрывает ей ладонью рот, чтобы она не кричала. Тащит дочь из ванной обратно в комнатку, откуда она убежала. Винченцо чуть не душит ее в своих железных объятиях.

В и н ч е н ц о (*рыча от ярости*). Не грозись, потаскуха, не грозись! Потаскуха ты, вот кто!

Ф р а н ч е с к а. Боже мой!

Она пытается утихомирить мужа, но тщетно. Винченцо с грохотом захлопывает дверь комнатки и запирает ее на ключ.

Вынимает ключ из скважины и протягивает Франческе:

— Выпускай ее только в уборную!

Столовая. Матильде безмятежно дремлет на диване. Слышится шум шагов, голоса.

В комнату врывается Винченцо и устремляется к выходу. Проходя мимо Матильде, он смотрит на нее с ненавистью и отвешивает ей сильную оплеуху.

В и н ч е н ц о. Ах, спишь?!.. Вечно ты спишь!..

Столь неожиданно и грубо разбуженная, Матильде в страхе озирается, но Винченцо уже и след простыл.

До Матильде только сейчас доходит, что ей дали пощечину, и она заливается слезами.

В эту минуту Аньезе, подняв старую железную трубу, сообщающуюся с печью столовой, истерически кричит в нее:

— Папа! Я сознаюсь! Это был не он. Это был карабинер. Меня обесчестил проезжий карабинер!

Матильде изумленно глядит на печь, из которой доносится голос Аньезе.

22. Квартира Калифано. День.

Столовая. Семья Калифано сидит за столом. Пеппино, священнодействуя, приправляет стоящие перед ним дымящиеся макароны. Он тщательно посыпает макароны тертым сыром, затем перчит, кладет масло,

добавляет немного оливкового... Потом перемешивает вилкой и ложкой, напевая при этом нечто торжественное, вроде молитвы.

Раздается звонок.

Амалия привычно кричит в сторону двери:

— Иньяция, звонят!

Пеппино только принялся нанизывать на вилку макароны, нанизав, он старательно их закручивает и хочет уже отправить в рот, но застывает с поднятой рукой, так как слышит...

...все возрастающий шум и топот в передней.

Дверь резко распахивается, и на пороге появляется Винченцо. Он с грохотом захлопывает за собой дверь и отталкивает в сторону Иньяцию.

Орландо и Амалия тоже застывают с поднесенными ко рту вилками.

Пеппино, мгновенно осознав грозящую опасность, вскакивает и пытается спастись бегством...

...но задевает ногой за стоящий у пианино круглый табурет и падает в объятия Винченцо, который прижимает его к пианино, чуть ли не сажает на клавиатуру, извлекая из инструмента торжественный аккорд, и осыпает градом пощечин и ругательств:

— Подлец! Негодяй! Мерзавец!..

Амалия и Орландо бросаются на помощь сыну.

Амалия и Орландо. Что это значит? Дон Винченцо! Пеппино!

Амалия чуть не падает в обморок, Орландо цепляется за Винченцо и начинает молотить его по голове кулаками, но тот даже не чувствует.

Винченцо отдирает Пеппино от пианино и бросает его на стул возле обеденного стола. Кладет перед ним лист бумаги, протягивает авторучку и говорит:

— Пиши! «Дорогая Матильде!..» Хотя нет, никакой «дорогой». Пиши просто: «Матильде!»

Орландо. Что это значит? Вы сошли с ума?

Амалия. Что-то случилось с Матильде?

Подозрительно озираясь, Винченцо идет к двери, распахивает ее и выглядывает в переднюю. Там никого нет. Закрыв дверь, он вынимает из кармана листок с анализом и тихо говорит:

— Аньезе!

Родители Пеппино подскакивают от изумления. Винченцо кидает анализ на стол. Амалия внимательно его изучает и произносит чуть слышно:

— Не понимаю!

Винченцо. Он ей сделал ребенка... Дважды обманщик! (*Обращаясь к сжавшемуся в комок Пеппино.*) Но если ты на ней немедленно не женишься, я зарежу тебя!

Амалия с пронзительным криком бросается на сына и, колотя его обеими руками, приговаривает:

— Подлец! Бесстыдник! Что ты наделал?

Пеппино пятится, по-детски защищая голову руками. Орландо пытается хоть как-то дать почувствовать свой авторитет главы семейства:

— Дон Винченцо, успокойтесь! (*Кричит.*) Амалия! Амалия!

Женщина, задыхаясь, опускается на диван и закрывает лицо руками. Орландо, обращаясь к Винченцо, продолжает торжественным тоном:

— Я, так же как и вы, отец... Дон Винченцо, мы исправим случившееся...

Винченцо (*сурово и решительно*). Самый крайний срок — две недели. (*К Пеппино.*) Пиши!

Пеппино (*жалобным голосом*). Бедная Матильде... ведь так она останется перед всеми скомпрометированной... я думаю о ней... не о себе...

Винченцо. О Матильде позабочусь я... Ты-то уж не беспокойся... Пиши! (*Продолжает диктовать.*) «Матильде, я беру назад свое обещание на тебе жениться». Точка.

23. Квартира Аскалоне. День.

Комната Аньезе. Приложив ухо к печи, Аньезе взволнованно прислушивается. Раздается доносящееся снизу неразборчивое бормотание Матильде. Постепенно оно становится более отчетливым.

Голос и всхлипывания Матильде. ...Но почему? Что я ему сделала?..

Столовая. Безмятежное, всегда невозмутимое личико Матильде искажено страданием, в дрожащей руке зажато письмо Пеппино. В отчаянии девушка продолжает:

— Так неожиданно, ничего не объяснив... «не спрашивай меня о причинах моего решения...» Но почему? Если у Аньезе нет стыда, причем тут я?

Единственная свидетельница душевных мук дочери — Франческа. Она говорит ей:

— Матильде, успокойся.

Неожиданно девушка принимается по-детски топать ногами и выкрикивать народные проклятия. Голос ее становится все громче и громче:

— Пусть иссохнет тот, из-за которого я сохну!.. Пусть у него отнимется язык!..

И словно окончательно выдохнувшись, замолкает и лишь тихонько жалобно всхлипывает.

Франческа. Матильде, деточка, успокойся!

Матильде (*с отчаянием*). Опозорена перед всем городом, на меня будут показывать пальцами, хоть никогда больше не выходи из дому...

Франческа. Будь спокойна, Матильде, отец не даст тебе умереть старой девой.

Матильде (*с громким воплем*). Все из-за этой подлой девчонки!.. (*Подбегает к печи, открывает дверцу и кричит.*) Во всем виновата ты, путаешься с карабинерами...

Комната Аньезе. Аньезе, услышав упреки сестры, отскакивает от печи, словно ее что-то ударило.

Ее преследует голос Матильде:

— Да... с карабинерами!

24. Старинное палаццо и двор. День.

В пыли двора, среди чахлой травки и отбросов, копаются куры. Серое, тяжелое палаццо словно утопает в пыли под тяжким грузом лет и запустения.

Дымят высовывающиеся из окон железные трубы печек-времянок.

Воздух дрожит от гомона — песни, крики, плач детей сливаются в смутный гул.

Через двор пробирается Винченцо Аскалоне: он перепрыгивает через оставленную ослом лужу, обращает в бегство кошек и кур, увертывается от двух сцепившихся из-за какой-то палки мальчишек и направляется к подъезду, над которым красуется почерневший от времени древний каменный герб.

Обращаясь к мальчику, который, встав на плечи своему приятелю, держится за карниз окна и заглядывает внутрь, он спрашивает:

— Здесь живет барон Рицьери Грифео-Дзаппала?

Мальчик, заглядывающий в окно, утвердительно кивает:

— Здесь...

Е г о п р и я т е л ь. А что он сейчас делает?

М а л ь ч и к. М-м... Вешается.

Тогда стоящий внизу мальчик поворачивается к играющим во дворе детям и зовет их:

— Бегите сюда скорей! Барон вешается!

Барон Рицьери Грифео-Дзаппала, повернувшись к мальчишкам, показывает им рожки



25. Старинное палаццо. День.

Гостиная. Огромная пустая комната. Штукатурка на высоком лепном потолке вся в трещинах.

Выцветшая ткань, которой обтянута гостиная, во многих местах оторвалась и свисает лохмотьями, обнажая сквозь дыры беленые стены; кое-где на обивке выделяются темные пятна правильной формы — по ним можно судить о первоначальном цвете ткани и о том, что некогда комнату украшали картины и мебель.

Обстановку комнаты составляют наваленные вдоль стен груды книг, облупленный эмалированный таз, в который с равномерным стуком, подобным ударам метронома, падают с потолка крупные капли воды, и смятая постель.

Барон Рицьери Грифео-Дзаппала ди Пьетрапорциия-э-Фикарацци — мужчина лет сорока, едва-едва среднего роста, с блуждающим взглядом. В изношенном домашнем халате, он стоит на единственном в комнате стуле и дергает за веревку с петлей, желая удостовериться, крепко ли держится вбитый в центре потолка крюк. Нет никакого сомнения: барон подготавливает и репетирует самоубийство. Теперь он, проверяя, легко ли затягивается петля, закрывает глаза и испускает долгий вздох, исполненный тоски и отчаяния.

Вдруг он, вздрагивая от неожиданности, слышит голос Винченцо:

— Барон! Разрешите войти?.. Барон, барон Грифео-Дзаппала!..

Барон мгновение в нерешительности, потом говорит:

— А кто его спрашивает?

В и н ч е н ц о. Винченцо Аскалоне. Я не обеспокою?

Б а р о н (*колеблется*). Гм, извините, минутку терпения...

Барон вертится и размахивает руками, пытаясь отвязать веревку от крюка на потолке: на него падает штукатурка, он с трудом удерживает равновесие и чуть не падает со стула. Все попытки снять веревку тщетны, и ему приходится удовлетвориться тем, что он прячет в руке узел, чтоб хотя бы скрыть петлю.

Тут он замечает в окне головы наблюдающих за ним мальчишек.

Барон показывает им рожки. Мальчишки исчезают, словно их сдуло ветром.

Передняя. Дверь гостиной открывается. Барон, успевший немного привести себя в порядок, вопросительно смотрит на улыбающегося ему Аскалоне.

В и н ч е н ц о (*очень любезно и экспансивно*). Барон, я нахожу, что вы, ха-ха, простите меня, свежи, как цветочек. А я тут проходил мимо и, знаете,

как это иногда бывает, мне вдруг пришло в голову: зайду-ка я поприветствовать господина барона...

Барон смотрит на него странным, рассеянным взглядом, в котором вдруг мелькает искорка глубоко запрятанного и безобидного безумия, и произносит лишь:

— Э... э...

Барону приходится уступить: он немного отодвигается, и Винченцо входит.

Гостиная. Когда дверь за ними захлопывается, на обоих падают куски штукатурки, но Винченцо делает вид, что не замечает этого, так же как притворяется, что не видит и царящей вокруг нищеты; напротив, он восхищенно восклицает:

— Какая огромная комната!.. Как просторно...

Барон (*с горечью и достоинством*). Это все, что у меня осталось от палаццо, я сдаю его по одной комнате, как номера в третьеразрядной гостинице. Это последнее убежище...

Винченцо (*притворяясь огорченным*). Барон, поверьте, что я не хотел... это от смущения... я задел этим ваше достоинство?

Барон (*прерывая его*). Не тратьте попусту слов, Аскалоне. Достоинство аристократа проявляется ярче всего в бедности. Прошу вас, пройдем в гостиную. Хи-хи, ведь я все-таки могу сказать, что у меня есть водопровод... (*показывает на стоящий на полу таз*) и стул для гостей... Присаживайтесь... хи-хи-хи!

Произнося это, он сам смеется своему остроумию, прикрывая при этом ладонью левую сторону рта.

Винченцо бросает взгляд на свисающую с потолка странную веревку и садится. Барон садится на кровать.

Винченцо. И как же так случилось, если вы мне позволите спросить, что... как это произошло?

Барон. Я унаследовал от своего отца дырявые руки...

Винченцо. Ах, ваш отец! Глубокочтимый барон Эрипрандо. Я вспоминаю его с волнением и искренним уважением. Вы знаете каменоломню, которая теперь принадлежит мне?.. Он мне доверял и одолжил мне деньги...

Заметив вспыхнувший во взгляде барона огонек хищной надежды, Винченцо спешит добавить:

— ...которые я ему точно в срок полностью возвратил... Это было... наверно, в году тридцатом... Вы не можете помнить, вы были еще ребенком...

Винченцо прослеживает взглядом за указательным пальцем барона... который показывает на темное пятно на обивке стены...

В растерянности смотрит на пятно.

Барон. Он висел там. Это была последняя вещь, которую я продал. Мой отец не отличался красотой, но портрет был очень ценный...



Дон Винченцо обхаживает барона

Винченцо. Ну, он был не так уж некрасив...

Барон. У него были глаза... как говорится, один на плошку, другой на кошку... хи-хи-хи. (*Смеясь, он прикрывает ладонью рот.*)

Винченцо. Но он был такой милый... Помню, когда он встречал, выходя из церкви, моих девочек, всегда угощал их конфетами, пирожными или мороженым... Вы их помните?

Барон делает неопределенный жест.

— ...Розауру... Аннину... Матильде?..

26. Квартира Аскалоне. Вечер.

Столовая. Матильде одета по-праздничному, как и все остальные члены семьи: Франческа, Розаура, Аннина, Антонио, дедушка и сам Винченцо.

Барон в темном костюме, являющем настоящее чудо долговечности: весь лоснящийся и вытертый, он все же еще довольно элегантен.

Барон. Дорогой Аскалоне, вы счастливый отец — вас украшает целая гирлянда прелестных цветов...

Все семейство довольно комплиментом и смущенно улыбается. Винченцо, подмигивая Франческе, отвечает:

— Это заслуга не моя, а цветочницы.

Франческа польщенно улыбается и щиплет сидящую, как обычно, с сонным видом Матильде, которая отвешивает комичный поклон и, неловко указывая на накрытый стол, произносит без всякого выражения:

— Прошу вас, барон...

Барон, хихикая и как всегда прикрывая рукой рот, направляется к столу; остальные тоже идут к столу. Дедушка шепотом спрашивает у Антонио:

— Что это за тип?

А н т о н и о. Барон Дзаппала.

Комната Аньезе на чердаке. Аньезе, приложив ухо к печи, пытается понять, что происходит внизу.

Услышав звук поворачиваемого в скважине ключа, она вскакивает на ноги. Это Консолата: она принесла поднос с едой. Вид у нее заговорщический.

А н ь е з е. Что там? Кто пришел?

К о н с о л а т а. Барон! Который из Черного Палаццо.

А н ь е з е (*изумленно*). А чего ему тут надо?

К о н с о л а т а (*ставя поднос*). Я, может, ошибаюсь, но он — новый жених Матильде! У дона Винченцо все на лице написано. Бедная Матильде... Пеппино... Пеппино был лучше.

И возвращается к двери, в то время как Аньезе, следуя ходу своих мыслей, воодушевляется:

— Но... значит, если Матильде выходит замуж за барона...

Консолата, которая не может понять смысла ее слов, оборачивается и переспрашивает:

— Что вы сказали?

А н ь е з е. Ничего...

Консолата уходит, заперев за собой дверь на ключ.

Аньезе одним прыжком вскакивает на постель, становится на колени и снимает со стены висящий над изголовьем образок. Отогнув сзади картон, она извлекает из-под него фотографию. Это фото Пеппино, то самое, на пропажу которого жаловалась Матильде.

Аньезе осыпает фотографию жаркими поцелуями и шепчет:

— Дорогой! Дорогой! Дорогой!

Столовая. За столом семейство Аскалоне и барон. Приступают к непременному блюду — макаронам с рыбой. Барон решил тряхнуть стариной и показать, что он светский человек:

— Ах, какой райский аромат... Вы по всем правилам кладете дикий укроп? Ах... Восхитительно!

Ф р а н ч е с к а (*не уступая в любезности*). Вы нас извините, господин барон, что мы решили начать ужин с блюда... немного тяжелого.

Б а р о н. Но это была прекрасная мысль.

Ф р а н ч е с к а. Это все мой муж. Он сказал: приготовь-ка чего-нибудь побольше и посытнее, потому что барон...

Она замолкает под убийственным взглядом Винченцо, который продолжает за нее:

— Да... да... Макароны домашние — тесто приготовила своими ручками Матильде.

Б а р о н (*к Матильде*). Ах, разрешите выразить вам свое восхищение! Вы делаете короткие трубочки, но я лично предпочитаю длинные и толстые или же тонкие, но тоже с дырочкой.

В и н ч е н ц о (*восхищенно*). Барон, да вы, оказывается, большой специалист.

Б а р о н. Я только сочувствующий, только сочувствующий. А что на второе?

Ф р а н ч е с к а. Я себе позволила... ведь сейчас праздник святого Иоанна...

Барон, сияя, останавливает ее жестом:

— Ни слова больше! Я догадался: улитки или, как их у нас называют, «баббалючи»! Хи-хи...

Ф р а н ч е с к а (*по-прежнему восхищенно*). Как вы узнали, барон?!

Б а р о н. Аромат, аромат, мадам, он уже в воздухе... Ах, как говорится: «Улитки и женщины — вот чем никогда нельзя насытиться!» Хи-хи-хи, ха-ха!

Смеется, как всегда прикрываясь рукой.

Все немного смущенно глядят на барона.

Франческа, нагнувшись к Матильде, шепчет ей на ухо:

— Симпатичный. Настоящий барин... Он тебе нравится?

М а т и л ь д е. Да, вот только жаль... нет зубов...

27. Площадь и улицы города. Вечер.

Парад семейства Аскалоне (Матильде под руку с бароном, Франческа с Винченцо, Аннина с Розаурой, замыкает шествие Антонио с дедушкой), разумеется, не проходит незамеченным: вслед за коротким кортежем тянется паутина взглядов, ехидных подмигиваний, произносимых шепотом намеков и коротких замечаний: «Это барон? Барон с Матильде Аскалоне? А где же Пеппино?», и тому подобное.

28. Квартира Калифано. Вечер.

Комната Пеппино. Пеппино, давно не бритый, с синяками под глазами, выглядывает в окно на улицу и стискивает зубы.

Мы видим с той же точки, что и он, семейство Аскалоне, проходящее в строгом строю по двое, явно хвастающее компанией барона и выставляющее напоказ вновь обретенную им жизнерадостность. Должно быть, именно первая пара — Матильде и барон Рицьери — глубоко уязвляет самолюбие Пеппино.

29. Площадь и улицы городка. Вечер.

Винченцо, добродушно-торжественный, вышагивает, выпятив грудь, словно она украшена орденами. Он обменивается приветствиями, улыбается направо и налево, всем своим видом выражая удовлетворение.

Винченцо (*тихо Франческе*). Поразительный эффект! (*Отвечая на чей-то поклон.*) Почтительнейше вас приветствую! (*Продолжает тихо.*) Они прекрасная парочка.

Франческа. Да, они подходят друг к другу.

Винченцо. Я думаю, что теперь Матильде уже можно сказать всю правду. Конечно, как можно тактичнее.

Франческа (*тихо*). Еще рано. (*Улыбается в ответ на чье-то приветствие.*)

Винченцо. Почему же?

Франческа. Из-за зубов. Не хватает трех резцов и одного коренного...

Винченцо. Ах, да. Что, здорово заметно?

Франческа утвердительно кивает:

— Мало того, Матильде говорит, что это не только видно... но и слышно... У него немного пахнет изо рта...

Винченцо. Я сейчас же с ним об этом поговорю.

Франческа (*умоляюще*). Как можно тактичнее.

Винченцо жестом успокаивает жену и, отойдя от нее, подходит к барону.

Винченцо. Барон... Оставим ненадолго женщин одних... Пойдемте...

Он берет барона под руку, а Матильде послушно отступает назад и идет рядом с матерью.

Несколько шагов Винченцо делает молча, он в нерешительности и ищет повода начать разговор. Потом решается:

— Барон, вы у какого дантиста лечитесь?

Барон смотрит на него. Он сразу же понял.

Барон. Заметно, не правда ли? Бросается в глаза. Я знаю, знаю... Особенно когда я смеюсь.

Винченцо. Это очень жаль... Вы ведь еще молоды...

Барон. Но, увы, уже превысил возраст, когда прорезаются новые зубы. А они сами не вырастут, поверьте мне, не вырастут...

Винченцо ловит на лету смысл этих слов и спешит заверить барона:

— Да вы не беспокойтесь... Все будет в порядке. Вы знаете доктора Патерно? Это лучший зубной врач во всей нашей провинции.

Барон. Да, но этот дантист...

Винченцо. Я сам поговорю с ним, даже не думайте об этом.

Барон. Нет-нет, мне неудобно вас затруднять...

Заметив кого-то идущего им навстречу, Винченцо поворачивается к Матильде:

— Пусть это вас не заботит... Матильде, иди сюда.

И отходит в сторону, давая возможность скорее вновь соединиться паре барон — Матильде...

...ибо к ним приближаются Орландо и Амалия Калифано. Поравнявшись с бароном и Матильде (девушка опускает глаза, делая вид, что их не видит), Калифано чувствуют на себе торжествующий взгляд Винченцо, который небрежно с ними здоровается.

Амалия (*мужу*). Смотри, Аскалоне.

Винченцо (*с легкой издевкой*). Дон Орландо, вы помните, что срок истекает?

Орландо, стиснув зубы, утвердительно кивает, и Винченцо величественно продолжает путь в сопровождении своей свиты.

Амалия. Ты слыхал?

Орландо. Слыхал, слыхал...

Амалия. Теперь наша очередь.

Орландо. Не беспокойся!

Перед ними вырастают трое молодых людей (мы их уже видели в кафе) и отвешивают им низкий, чуть ли не испанский поклон.

Молодые люди. Приветствуем вас, дон Орландо.

Орландо. Привет, привет.

1-й юноша. А что с Пеппино?

Амалия (*сухо*). Он болен.

Калифано проходят дальше, сопровождаемые сочувственными взглядами молодых людей. Потом юноши переглядываются.

2-й юноша. Болен?

3-й юноша. У него выросли рога!

И все трое разражаются громким хохотом, просто радуясь тому, что живут на свете и наслаждаются таким погожим деньком, как этот.

30. Квартира Калифано. Вечер. День.

Передняя. Лестница. Коридор. Амалия и Орландо только возвратились домой, и Амалия, как фурия, бросается вверх по лестнице. Орландо еле за ней поспевает.

Амалия несется по коридору, подбегает к двери Пеппино и вне себя от ярости колотит в нее кулаками, злобно выкрикивая:

— Пеппино! Ты их видел? Теперь ты доволен?

Комната Пеппино. Лежавший на кровати Пеппино подскакивает и садится.

Слышен голос Амалии:

— Ты прослыл рогоносцем в глазах всего городка!

Коридор.

Амалия. ...Теперь иди в церковь, давай объявление в газете! Дождался своего дня, твоя потаскуха ждет тебя!

Комната Пеппино. Пеппино, совершенно подавленный, проводит рукой по лицу...

Столовая. Уже утро. Орландо Калифано репетирует партию кларнета. Перед Амалией скромный завтрак — чашка кофе с молоком.

Дверь отворяется, и с похоронным видом входит бледный Пеппино.

Орландо и Амалия смотрят на него. На мгновение воцаряется тишина.

Пеппино (*несколько торжественно*). Мама... папа... Я не хочу жениться на Аньезе.

Родители обмениваются встревоженным взглядом.

Орландо. Что ты говоришь?

Амалия. Как это ты не хочешь?

Пеппино (*решительно и страстно*). Я хочу, чтобы моя жена была девушкой! Мама, почему именно мне хотят отказать в этом праве, почему?

Вмешивается Орландо, размахивая кларнетом:

— Но скажи, как ты сможешь смотреть в глаза дону Винченцо?

Пеппино (*к отцу*). Ответьте мне вы, но только искренне: вы согласились бы жениться на маме, если бы она вела себя так, как Аньезе Аскалоне вела себя со мной?

Орландо. К чему эти разговоры?

Амалия. Но ведь ты сам ее домогался!

Орландо. Ну и что с того? Право мужчины — просить, а долг женщины — отказать.

Пеппино (*с ликованием в голосе*). Вот именно! Поэтому-то я и не хочу на ней жениться. Аньезе не отказала... А я не желаю брать в жены потаскуху!

Орландо сбит с толку такой железной логикой, но пытается возразить:

— Ведь я дал слово дону Винченцо...

Амалия (*прерывая его*). Однако ты не ответил на вопрос Пеппино. Если бы я тебе уступила, ты женился бы на мне?

Орландо (*вынужден признать*). Ни за что на свете.

31. Каменоломня. День.

Запыленный грузовик под палящим солнцем. Движутся вагонетки, суетятся грузчики. За погрузкой наблюдает Антонио.

Подбегает раздраженный Винченцо, он яростно хлопает дверцей кабины и орет:

— Антонио, проснись! Уедет когда-нибудь этот грузовик или нет? Да пошевеливайтесь же поживее, черт вас возьми!..

Он изо всех сил толкает груженую вагонетку, которая с грохотом и скрежетом ударяется о другую.

Винченцо. Закончите вы когда-нибудь погрузку?

Указывая рукой на виднеющийся в отдалении холм:

— Нино, когда же вы подорвете там мину?

Антонио. Ах, да... Кармело заложил мину...

Винченцо. Живее, дармоеды!.. Слушай, если Калифано не появятся в течение дня, то сегодня же вечером я им устрою такое, что они у меня...

Все ждут взрыва мины, но вдруг видят, что по направлению к ним, поднимая тучи пыли, несется мотоцикл. За рулем — приходский священник дон Мариано.

Винченцо. Что тут надо дону Мариано? (*Соскакивает с глыбы, на которой стоял, и бежит навстречу священнику.*) Дон Мариано!

Священник слезает с мотоцикла и приближается к Винченцо.

Винченцо. Ах, дон Мариано... каким попутным ветром?..

Они весьма сердечно приветствуют друг друга.

Дон Мариано. Ну, как дела, Аскалоне?

Винченцо. Целыми днями тут, маленькое удовольствие.

Дон Мариано ищет тенистое место для разговора; он, по-видимому, хочет перейти прямо к делу.

Дон Мариано. Я здесь не случайно, я приехал по делу, которое должно вас очень беспокоить.

Винченцо (*его осеняет догадка*). А...

Дон Мариано. Вы догадались?

Винченцо, сделав несколько шагов,— священник следует за ним — отвечает:

— Дон Мариано, может, я и мог бы догадаться, но лучше уж скажите сами...

Дон Мариано. Ко мне приходила донна Амалия.

Винченцо. А!

Дон Мариано. Она мне все рассказала.

Винченцо. А!

Дон Мариано (*со вздохом*). Донна Амалия — женщина очень умная, симпатичная, весьма набожная и крайне... крайне благоразумная.

Они достигли тени и садятся на валяющуюся на земле старую трубу.

Винченцо (*сгорая от нетерпения*). Да, конечно, она очень симпатичная...

Дон Мариано. Видите ли, дорогой мой, брак — это не средство для исправления ошибки...

Винченцо. Ах, да, да, разумеется!

Дон Мариано. Я хочу сказать, что ошибка была допущена, и тут ничего уже не поделаешь, но это вовсе не оправдывает того, чтобы для ее исправления была совершена еще худшая ошибка, то есть заключен брак, не дающий достаточных гарантий прочности этого союза и любви. «Единение двух душ в одном теле». Не будем забывать об этом.

Винченцо (*растерянно*). Нет, нет, как можно.

Дон Мариано. А какую гарантию этот союз мог бы дать в отношении того, что касается воспитания детей — наиглавнейшей цели брака?

Винченцо, вконец растерявшись, кивает, хотя смысл этих слов до него не доходит.

Винченцо. А... а...

Дон Мариано. Короче говоря... Пеппино Калифано — законченный негодяй... Но по законам церкви он не обязан жениться на Аньезе!

Винченцо (*раскрыв от удивления рот*). Не обязан?

Дон Мариано. Нет!

Винченцо. По законам церкви?

Дон Мариано. Вот именно.

Винченцо (*с надеждой*). Но поскольку мы все уже пришли к соглашению...

Дон Мариано. Нет, я ведь сказал, что это также мнение и донны Амалии.

Винченцо. Как вы сказали?

Дон Мариано. Это также мнение донны Амалии и ее сына Пеппино.

Винченцо глядит на него молча и растерянно. Потом постепенно осознает положение, и в нем вскипает ярость.

Винченцо (*после долгой паузы*). Ах, подлые канальи, мерзкие людишки...

Он задыхается от негодования, взгляд его горит. Поворачивается спиной к священнику и идет к своей машине.

В эту минуту, приводя дона Мариано в полное смятение, с ужасным грохотом взрывается мина.

Дон Мариано в тревоге бежит за Винченцо и окликает его:

— Аскалоне!

Винченцо садится в автомобиль, включает мотор, и машина резким рывком срывается с места.

Дон Мариано (*встревоженно*). Дон Винченцо, успокойтесь! Куда вы... постойте.

Маленькая машина мчится по дороге, поднимая за собой огромное облако пыли.

32. Квартира Калифано. День.

Настойчиво трещит звонок входной двери.

Передняя. Иньяция моет в передней пол. Прерывает свою работу и, прыгая по залитому водой полу, идет открывать дверь. Это Винченцо.

И прежде чем женщина успевает преградить ему дорогу, он, как циклон, врывается в квартиру.

Винченцо (*резко и угрожающе*). Дома дон Орландо?! Донна Амалия? Пеппино?

Иньяция. Никого нет...

Винченцо. Ах, нет? Вот как!

Отталкивая женщину, он устремляется в комнаты. Иньяция укоризненно вскрикивает:

— Ведь пол-то мокрый!

И Аскалоне, проявляя понимание, начинает передвигаться прыжками, однако не менее стремительно, достигает двери в столовую, распахивает ее и заглядывает в комнату, потом бежит к другой двери...

Иньяция следит за ним испуганным взглядом. Винченцо пробегает мимо нее, исчезает в коридоре, и она, слыша хлопанье открываемых и закрываемых дверей, повторяет:

— Дон Винченцо, никого нет дома, никого...

Но Винченцо вдруг поднимает руку, веля Иньяции замолчать, и прислушивается: откуда-то приглушенно доносятся звуки оркестра.

Винченцо устремляется к выходу.

33. Городская площадь. День.

Играет оркестр.

Винченцо спешит в том направлении, откуда слышится музыка, которая звучит словно аккомпанемент его твердым и решительным шагам.

34. Полуподвал. День.

Громко играет оркестр.

Усевшись полукругом, музыканты городского оркестра стараются вовсю, и стены просторного полуподвала содрогаются от мощных раскатов.

Среди музыкантов в последнем ряду сидит дон Орландо и дует что есть сил в свой кларнет.

Дирижер со своего возвышения — он стоит на пустых ящиках — подает знак остановиться:

— Стоп! Стоп!.. Медные инструменты должны звучать сильнее на третьем такте... Больше ненависти! Больше ненависти! Повторим с буквы «Г». Начали!

На лице Орландо отражается растерянность, и в то время как оркестр начинает играть, он, словно его влечет какая-то непреодолимая сила, вдруг исчезает из поля зрения.

Дело в том, что его крепко схватил Винченцо и незаметно для других музыкантов тянет под лестницу.

Орландо. Я занят... Вы же видите...

Винченцо (*взволнованно шепчет*). Где ваш сын?

Орландо (*таким же свистящим шепотом*). Он уехал...

Винченцо (*угрожающе*). Так, значит, уехал?

Орландо. Да, ему понадобилось уехать... неожиданно...

Винченцо А ваша жена? Ей тоже понадобилось уехать? Вы ведь обязались...

Орландо. Дон Винченцо, клянусь вам... Это инициатива моей супруги, я тут не при чем...

Винченцо (*хватая его за грудь*). Вы мужчина или марионетка?! Вы ведь мне дали честное слово!.. А мужчина всегда должен держать свое слово.

Орландо. Это все так, но мой сын не желает об этом и слышать.

Винченцо. То есть как это не желает и слышать?

Между тем оркестр звучит все мощнее и оглушительней, и Винченцо с Орландо приходится чуть ли не кричать.

Музыка все нарастает... Винченцо и Орландо жестикулируют и орут во всю глотку, но не слышат друг друга. Винченцо, не отпуская Орландо, начинает его трясти, а тот ударяет его кларнетом. Они кричат друг другу в лицо оскорбления, и когда му-

зыка вдруг неожиданно затихает, почти совсем смолкая, в полуподвале громко слышатся их резкие, возбужденные голоса.

Сцепившись и осыпая друг друга ударами, они выкрикивают:

— Да! Нет!

Музыканты перестают играть и глядят на них... Недолгое замешательство... Потом те, кто сидит поближе, бросаются их разнимать. Но всякое вмешательство уже излишне: Винченцо и Орландо успокоились.

Один из музыкантов и дирижер одновременно спрашивают:

— Что тут происходит? Дон Винченцо? Дон Орландо?

Винченцо (*извиняющимся тоном*). Ничего, абсолютно ничего...

Орландо. Маленькое недоразумение!

Дирижер (*примирительно*). Надеюсь, легко устранимое...

Винченцо. Вполне устранимое!

Орландо. Устранимое!

35. Квартира Аскалоне. День.

Столовая. Барон с поэтическим и влюбленным видом держит моток шерсти, которую в экстазе мотает Матильде. На диване дремлет Розаура, которой поручено за ними следить. Открывается и с грохотом захлопывается входная дверь, и тотчас через столовую проносится Винченцо.

Изумленный барон привстает, чтоб с ним поздороваться, но Винченцо уже исчез на лестнице.

Обрученные продолжают прерванное занятие.

Матильде и ее новый жених



Розаура по-прежнему дремлет, но сверху вдруг до них доносится приглушенный шум шагов, хлопающих дверей, каких-то ударов.

Комната Аньезе на чердаке. Аньезе сжалась в комочек в углу постели, волосы у нее растрепаны, щеки вспухли от пощечин, она пытается защититься от ударов Винченцо. Всхлипывая, она восклицает:

— Чем я виновата, что Пеппино убежал?..

Винченцо, закрывая ей ладонью рот, шипит задыхающимся голосом:

— Молчи, бесстыдница, молчи!

Франческа пытается вмешаться и беззвучно шепчет:

— Тише, ради бога тише... Там Матильде... и барон.

Столовая. Матильде и барон, прервав работу и ничего не понимая, прислушиваются к долетающим сверху глухим ударам и шуму. Затем они слышат, как кто-то тяжело и стремительно сбегает по лестнице, и вот в столовой появляется Винченцо. (На сей раз на голове его шляпа.) Как вихрь, он проносится по комнате в обратном направлении и на ходу отвешивает оплеуху Розауре, которая сразу же пробуждается.

— Эй, ты, проснись!

Барон поднимается, чтобы поздороваться с Винченцо:

— Простите, дон Винченцо, одну минутку!

Но Винченцо его не слушает.

Передняя. Однако барон не отстает и бежит за Винченцо:

— ...Мне не хотелось бы вас беспокоить, но протезист уже снял слепок...

Винченцо (*торопливо и рассеянно*). Да-да, хорошо.

Барон. Но он еще не сказал, сколько это все будет стоить...

Винченцо, открывая дверь, отвечает:

— Чего вы беспокоитесь?! До свидания!

И выскакивает на улицу.

36. Улица, где живут Аскалоне. День.

Винченцо садится в свою машину, с силой захлопывает дверцу. Задыхаясь, к нему подбегает Франческа и сует в окошечко дорожную сумку:

— Я положила тебе носки, овечий сыр и несколько палочек нуги — наш кузен ее очень любит...

Но прежде чем она успевает договорить, автомобиль срывается с места и уезжает.

37. Квартира Аскалоне. Комната Аньезе на чердаке. День.

Аньезе видит из окна удаляющийся автомобиль. В руке у нее фото Пеппино (то, что она стащила у Матильде). В ярости она выхватывает из волос шпильку и несколько раз протыкает фотографию, стараясь выколоть Пеппино глаза.

Аньезе. Негодяй!.. Мерзавец!.. (*Произносит народное проклятие.*) Чтобы у тебя отнялся язык, выпали все зубы, чтоб ты весь иссох, чтоб тебя сожрали змеи...

38. Деревенская дорога. День.

По дороге несется машина Винченцо.

В отдалении слышится голос певца.

39. Дом адвоката Аскалоне в Регальбуто. День. Гостиная, служащая одновременно кабинетом.

Кресла, письменный стол, полки с книгами — все слишком массивное, пыльное и грязное. Из-за приоткрытой двери доносится голос адвоката Аскалоне:

— Проходите, братец, проходите!

Входит Винченцо, за ним адвокат Аскалоне — маленький человечек лет сорока с лишним.

Адвокат продолжает:

— Дома все здоровы? Как себя чувствуют тетя Франческа, Антонио, сестрички...

Винченцо (*насупившись*). Да-да, все здоровы.

Он тяжело опускается в кресло, адвокат садится в другое.

Адвокат. Ах-ах, каким ветром вас занесло?

Но улыбка сходит с его губ, так как он наконец замечает мрачное выражение лица Винченцо, который, испустив глубокий вздох, достает бумажник, вынимает листок с анализом и молча его протягивает.

Адвокат бросает взгляд на анализ, потом поднимает глаза на Винченцо.

Адвокат. Это серьезно?

Винченцо безнадежно кивает:

— Да!

Адвокат, взволнованный и испуганный, не решается взять в руки таинственный листок, потом драматическим тоном, сам пугаясь своего вопроса, набирается храбрости и спрашивает:

— Рак?

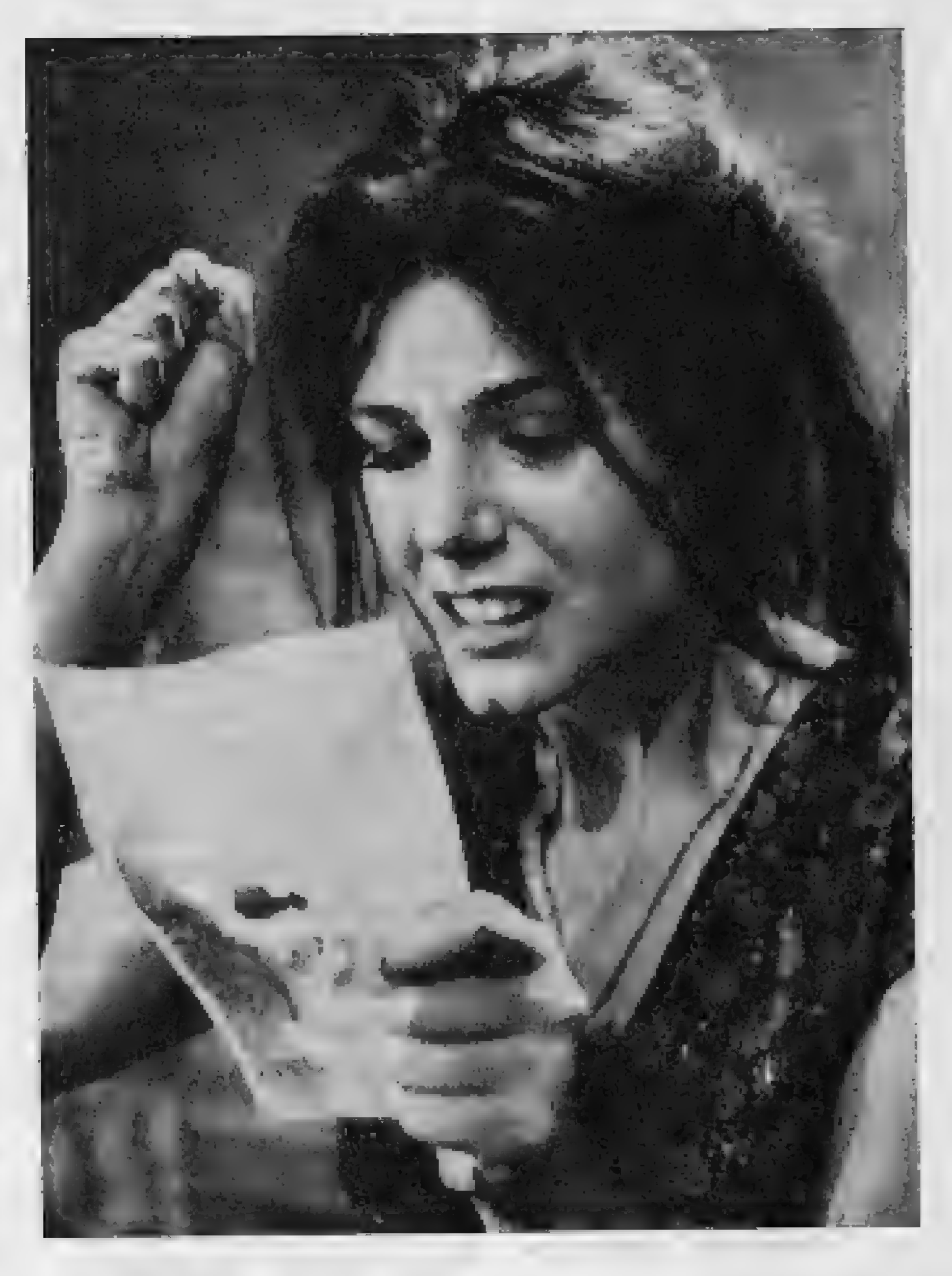
Винченцо (*трагически*). Честь!

Адвокат. О-о-о...

В отчаянии откидывается на спинку кресла.

Дверь распахивается, и на пороге появляется шумная и улыбающаяся тетя Кармела, неся поднос с печеньем и ликерами.

Тетя Кармела (*ставя поднос*). Вот, это для вас. Пейте, ешьте, что хотите. А я, бедная, несчастная женщина, опять меня мучил мой желчный пузырь. Всю ночь не спала. Счастливые вы, молодые и здоровые, а теперь уже на носу зима, и у меня снова начнутся боли из-за ревматизма. Да и сердце тоже неважное; доктор говорит, что не в порядке аорта... (*Идет к двери.*) Желудок все не действует и не действует, что мне делать? Одна моя хорошая подруга посоветовала индийский корень. Винченцо, ты знаешь все на свете, как ты думаешь, поможет мне этот индийский корень?.. (*И, не дожидаясь ответа, выходит из комнаты.*)



Аньезе проклинает Пеппино и протыкает шпилькой его фото

Адвокат. Кармела, закрой за собой дверь.

Тетя Кармела захлопывает дверь:

— Пожалуйста!

Полчаса спустя. Мужчины сидят по-прежнему вдвоем.

Адвокат. ...поэтому Пеппино мы можем послать заказное письмо с требованием, чтобы он явился в течение суток, и предупреждением, что иначе мы начнем против него судебное дело на основании статьи пятьсот тридцатой: совращение малолетних... В этом случае от тюрьмы его может спасти только одно: женитьба на пострадавшей на основании статьи пятьсот сорок четвертой... Но он прекрасно знает, что вы никогда на это не пойдете! Не правда ли? Дорогой кузен, вы же не хотите, чтобы ваша дочь выходила замуж в силу этой статьи... И чтобы все вокруг узнали истинные обстоятельства дела...

Винченцо (*решительно*). Нет! Ни за что!

Адвокат. Правильно! На вашем месте я поступил бы так же... (*Обескураженно.*) Но что же тогда делать?..

Винченцо в полном отчаянии закрывает лицо руками.

— Тогда... тогда я... я убью его!..

Адвокат. И угодите на двадцать лет за решетку!.. Видите ли, братец, если бы вы его убили... в тот самый момент, когда узнали о случившемся... в порыве гнева, защищая свою честь... Тогда наказание могло бы составлять от трех до семи лет тюремного заключения...

Винченцо (*прикидывая в уме*). Ну, это еще не так много...

Адвокат (*уточняя*). Я сказал: в порыве гнева, то есть сразу же... на месте... Сегодня уже поздно... Ссора с Орландо Калифано — это улика против вас, она свидетельствует о пред-на-меренно-сти... а это значит двадцать лет!

Винченцо опускает голову.

Адвокат продолжает рассуждать вслух:

— Если только...

Винченцо приободряется и в упор смотрит на двоюродного брата, заканчивающего начатую фразу:

— ...если только месть не совершает какой-нибудь другой член семьи, который не произносил никаких угроз... То есть кто-то другой — тот, кто узнал об оскорблении чести лишь сейчас, его невозможно остановить, он немедленно же идет и убивает! Франческу и вашего отца сразу же отбросим... Разумеется, не в счет и Аньезе (*хихикает*), ибо, как мне кажется, было бы довольно трудно утверждать, что она лишь сейчас вдруг узнала, что была обесчещена... По-моему, даже это столь поспешное перечисление, совершенно очевидно, наталкивает нас на одну единственно возможную кандидатуру...

Винченцо (*не в силах сдержаться*). Антонио!

40. Квартира Аскалоне. Столовая. Вечер.

Антонио, услышав от дона Винченцо сообщение о том, что он должен поехать убить Пеппино, почувствовал дурноту и упал в кресло.

Антонио. Я?..

Дон Винченцо пытается ободрить его:

— Нино... Нино...

41. Квартира Аскалоне. Комната Антонио. Вечер.

Антонио с огромным прыщом на носу и пузырем со льдом на лбу. Его бьет лихорадка: у него не попадает зуб на зуб.

У постели — пожилой городской врач и Винченцо, который растерянно объясняет:

— Ничего не понимаю, только что мы с ним разговаривали, я сообщил ему важную новость... и вдруг, совершенно неожиданно, вижу, как у него на носу вскакивает этот прыщ, он начинает лязгать зубами от жара и чуть не лишается чувств...

Врач, вытаскивая у Антонио из-под мышки градусник, отвечает:

— Почти сорок... Это редкий случай, но бывает... Я лечил одного в сорок третьем году в Неаполе... Тогда это называли бомбежный шок... Ну, я думаю, будет достаточно хорошей порции слабительного...

И собирается выписать рецепт, но Винченцо, которому не терпится, чтоб Антонио был здоров, говорит:

— А нельзя ли полечить его как-нибудь поэнергичней?.. Одним словом... дать ему что-нибудь такое, чтобы он сразу поправился... Может быть, немного пенициллина...

Франческа. Да-да, пенициллина...

Врач (*не споря*). Почему же, можно... (*Пишет, повторяя вслух.*) Пенициллин в ампулах, миллион единиц!..

Винченцо (*настойчиво*). Извините, нельзя ли выписать два миллиона!

Врач (*не споря*). Хорошо, пусть два миллиона...

Антонио (*умоляюще, слабым голосом*). Лучше слабительное...

42. Лавка Паскуале Профумо. День.

Это магазин похоронных принадлежностей: гробы, свечи, металлические пластины, на которых гравируется имя покойного, цветы из пластиката, фонари факельщиков. Паскуале Профумо щиплет струны гитары, к которой привязан целый клубок веревок.

«Проходите, братец!»



Услышав колокольчик открывающейся двери, Профумо оборачивается, видит Винченцо; высвобождаясь из веревочной перевязи, откладывает в сторону гитару и идет ему навстречу со словами:

— Дорогой дон Винченцо, чему я обязан удовольствием вас у себя видеть? (*После короткой паузы нерешительно.*) Или, может быть, несчастье?

И уже придает своему лицу сочувствующее выражение.

В и н ч е н ц о. Не беспокойтесь! У меня дома все в порядке.

П р о ф у м о. Ну, слава богу! Чем же могу вам служить?

В и н ч е н ц о (*глядя прямо перед собой*). Пеппино Калифано.

П р о ф у м о (*не моргнув глазом*). Простите, что вы сказали?

В и н ч е н ц о. Я спрашиваю, где он?

Профумо вздыхает, морщит лоб, потом говорит:

— Ах, дорогой дон Винченцо, жизнь теперь так тяжела. Надо стремиться как-то облегчить ее для своих ближних... Вот глядите, я стараюсь усовершенствовать электрическую гитару — вставить батарейки для карманного фонарика и сделать перевязь, чтобы ею можно было пользоваться для серенад... Но кто их сегодня еще поет?! Нынче невесте посылают граммофонные пластинки!

Винченцо понял, куда клонит собеседник, и, не прерывая его, достает из кармана бумажник, медленным, привычным движением открывает и вынимает одну за другой несколько ассигнаций.

Профумо наблюдает за ним, ни на секунду не умолкая:

—...а как сделать красивой и приличной смерть, когда это теперь никого не интересует?.. При нынешнем буме люди покупают холодильники, телевизоры, а гробы заказывают из самого дешевого дерева... Одним словом, дела идут неважно, дон Винченцо, и мне приходится дружить со всеми. Если я вам окажу какую-нибудь услугу, то это может оказаться в ущерб другому клиенту...

Винченцо добавляет ассигнацию в тысячу лир. Профумо, наконец удовлетворившись, заканчивает:

—... Боже мой, вы знаете, что за люди у нас в городке. Но вы вдруг могли бы получить анонимное письмо...

Винченцо подвигает к нему деньги:

— А это вам на марку!

43. Квартира Аскалоне. День.

На экране фрагмент письма: «Тот, кого вы ищете, прячется под рясой у своего дядюшки-священника в Регальбуто. Ваш неизвестный, но всегда готовый к услугам друг».

Адвокат Аскалоне, сидя в столовой, читает вслух эту фразу.

За столом сидит и Винченцо, рядом стоит Антонио. Юноша очень бледен, на носу у него широкая полоса пластыря.

Адвокат возвращает Винченцо письмо, замечая:

— Превосходно, хе-хе...

Открыв портфель, он вынимает листок бумаги и протягивает Антонио:

— Это разрешение на ношение оружия: не подкопаешься. А пистолет, хорошенько это запомни, у тебя всегда при себе, так как ты носишь крупные суммы денег — жалованье рабочим, разные платежи и так далее...

Антонио машинально кивает, а адвокат продолжает:

—...Другая очень важная вещь: подойдя к Пеппино Калифано, ты предъявишь ему ультиматум: ты должен жениться на моей сестре! Если он согласится, тем лучше для него, в противном же случае (*вздыхает и кладет руку на пистолет*) ...ты выстрелишь!

В и н ч е н ц о. Ты понял?

Дверь отворяется, и появляется Франческа. Она несет кофе; адвокат тотчас же замолкает.

Франческа ставит поднос на стол, и адвокат пытается нарушить гнетущее молчание:

— Спасибо, сестрица...

Франческа хочет положить в кофе сахар:

— Сколько?

В и н ч е н ц о. Оставь, мы сами!

И жестом велит жене уйти.

Франческа подчиняется.

Передняя. Закрыв за собой дверь, Франческа сразу же припадает к замочной скважине.

Г о л о с а д в о к а т а. Так вот... значит, я говорил: ты выпустишь в него всю обойму... но смертельным, запомни хорошенько, должен оказаться лишь один выстрел!

Франческа глубоко опечалена.

Столовая.

А д в о к а т. ...Что это значит? Да то, что ты стрелял, ослепленный гневом, совершенно вне себя, и этот единственный выстрел оказался трагической, роковой случайностью. Это мне нужно для суда.

В и н ч е н ц о (*ободряюще*). Ты понял? Таким образом наш кузен гарантирует тебе самое большее пять лет...

А н т о н и о (*жалобно*). Ах... хорошо!

Краем глаза он видит Матильде, исчезающую на лестнице.

А д в о к а т (*глядя на часы*). Лучше поторопиться... вдруг поезд отойдет точно по расписанию...

В и н ч е н ц о. Да-да.

А н т о н и о (*проглатывая комок в горле*). Папа, простите, одну минутку... я сейчас же буду готов...

И, выбежав из комнаты, бросается вверх по лестнице.

Винченцо. Пошевеливайся пожнвее!

Коридор. Антонио появляется с лестницы как раз в тот момент, когда Матильде входит в ванную и закрывает за собой дверь.

Антонио — лицо у него испуганное и печальное— осторожно подкрадывается к двери ванной и тихонько в нее стучится.

Голос Матильде. Занято!

Антонио (*шепотом*). Да, знаю. Это я, Матильде... Матильде, скажи мне, только совершенно честно, ты еще любишь Пеппино?

Матильде. Что?

Антонио наклоняется и шепчет в замочную скважину:

— Если бы Пеппино умер, тебе было бы его жаль?.. Если бы Пеппино умер, а твой брат попал в тюрьму... А? Матильде?!

Но из ванной не раздается никакого ответа, и Антонио спрашивает:

— Как понимать твое молчание?.. Молчание — знак согласия?

Из-за двери раздается звук спускаемой воды.

Дверь открывается, выходит красивая и негодующая Матильде и, не останавливаясь, произносит на ходу:

— Все остришь, Антонио? Это шутки дурного вкуса...

И снисходительно улыбается, бормоча себе под нос:

— Вот еще! С чего это Пеппино должен умереть?..

Уходит, весело напевая.

Винченцо (*громко зовет из столовой*). Антонио!

Антонио (*так же громко отвечает*). Иду!

И белый, как бумага, в отчаянии, с глазами, полными слез, неверными шагами бредет к лестнице, потом вдруг стремительно сворачивает к двери комнаты Аньезе и еле слышно, отчаянно и торопливо шепчет:

— Аньезе! Аньезе, это я. Ты меня слышишь?

Комната Аньезе. Аньезе с недоверчивым видом подходит к двери, прислушивается, но молчит.

Голос Антонио. Аньезе, ты бы горевала если бы Пеппино умер?

Аньезе хмурится, но не отвечает.

— Тебе было бы жаль, если бы Пеппино умер, а твой брат попал в тюрьму?

Коридор. Антонио не в силах оторваться от замочной скважины. Жалко всхлипывая, он не отстает от сестры:

— Аньезе... Аньезе, я еду поездом в Регальбуто... Пеппино там у своего дяди-священника... Аньезе, ведь ты не хочешь, чтобы я убил человека, которого ты любила... А, Аньезе? Аньезе?!

Комната Аньезе. С губ Аньезе одно за другим срываются полные злобы слова:

— Ах, чтоб этот негодяй ослеп!..

Коридор.

Антонио (*ничего не разобрав, но с надеждой*). Что ты сказала?

Голос Винченцо. Антонио!

Антонио подскакивает и умоляюще произносит:

— Ну, Аньезе...

Голос Винченцо. Антонио!

Антонио. Сейчас, сейчас...

И идет, вытирая на ходу слезы...

44. Улица возле дома Аскалоне. День.

Адвокат Аскалоне садится на заднее сиденье машины, и Винченцо захлопывает дверцу. Из дома выходит Антонио и подходит к машине в то время, как Винченцо садится в нее.

Винченцо. Антонио, поторопись.

Едва Антонио берется за ручку дверцы, как слышит приглушенный крик из-за притворенных ставен кухни. Это голос Франчески:

— Антонио!

Антонио, цепляясь за последнюю отчаянную надежду, оборачивается:

— Мама!

Но Винченцо хватает его за руку и втаскивает в машину. Антонио плюхается на сиденье, и автомобиль трогается.

Франческа из-за ставен кухни, а Аньезе из окна своей комнаты провожают его взглядом, пока он не скрывается из виду...

45. Квартира Аскалоне. День.

Комната Аньезе. Взволнованная Аньезе отрывается от окна, делает несколько шагов по комнате, ломая руки, потом останавливается, устремив взгляд в пустоту... Потом, по-видимому, принимает какое-то решение. Она подбегает к печи и кричит в трубу:

— Мама!..

Столовая. Плачущая Франческа поворачивается к печи и отвечает в дверцу:

— Чего тебе?

Голос Аньезе. Мне надо в уборную.

Франческа, всхлипывая, протягивает ключ Консолате:

— Консолата, выпусти ее...

Комната Аньезе. Аньезе слышит шаги Консолаты. Торопливо надевает туфли.

Коридор. Консолата отпирает дверь. Аньезе выскальзывает из комнаты и исчезает в уборной, захлопнув за собой дверь.

Уборная. Подойдя к унитазу, Аньезе опускает крышку, становится на нее и открывает окно. Оно выходит во двор. После короткого колебания девушка, потянув за цепочку, спускает воду, чтобы заглушить шум, и вылезает в окно...

46. Железнодорожная станция. День.

На перроне у поезда Винченцо и Антонио... Они уже попрощались, крепко по-мужски обняв друг друга.

Раздается свисток, и Антонио, растерянно и беспомощно оглядываясь, садится в вагон.

Поезд трогается с грохотом и лязгом, исчезает вдали...

47. Улица перед казармой карабинеров. День.

Карабинер Бизигато стучит на пишущей машинке. Фельдфебель Потенца, мужчина с длинным и печальным лицом, стоит перед приколотой к стене картой Италии и задумчиво на нее смотрит. Потом, протянув руку, закрывает ладонью Сицилию и вновь вперяет взгляд в карту, на которой теперь уже нет этого острова. Однако уголком глаза он видит нечто, что заставляет его резко обернуться...

...это голова заглядывающей с улицы в окно Аньезе, которая тотчас исчезает.

Фельдфебель подходит к окну и высовывается. Под окном в крайнем смущении Аньезе.

Фельдфебель. Что ты тут делаешь?

Аньезе (*нерешительно*). Я? Ничего. Разве я мешаю?

И озирается вокруг, боясь, что ее кто-нибудь увидит.

Фельдфебель замечает это.

Фельдфебель. Входи, входи, никто тебя не видит.

Аньезе колеблется, потом проскальзывает в подъезд.

Фельдфебель. Бизигато, открой.

Фельдфебель отходит от окна и показывает уставившемуся на него Бизигато рукой на дверь. Тот впускает Аньезе.

Бизигато. Прошу вас...

Фельдфебель, стоя у входной двери, произносит спокойно, почти скучающе:

— Ну входи же. Так что, значит, ты мне хотела сказать?

Аньезе. Ничего, господин фельдфебель. Что я могу вам сказать?

Фельдфебель терпеливо на нее смотрит и спрашивает:

— А ты не дочь ли дона Винченцо Аскалоне?

Аньезе. Да.

Фельдфебель. Аннина?

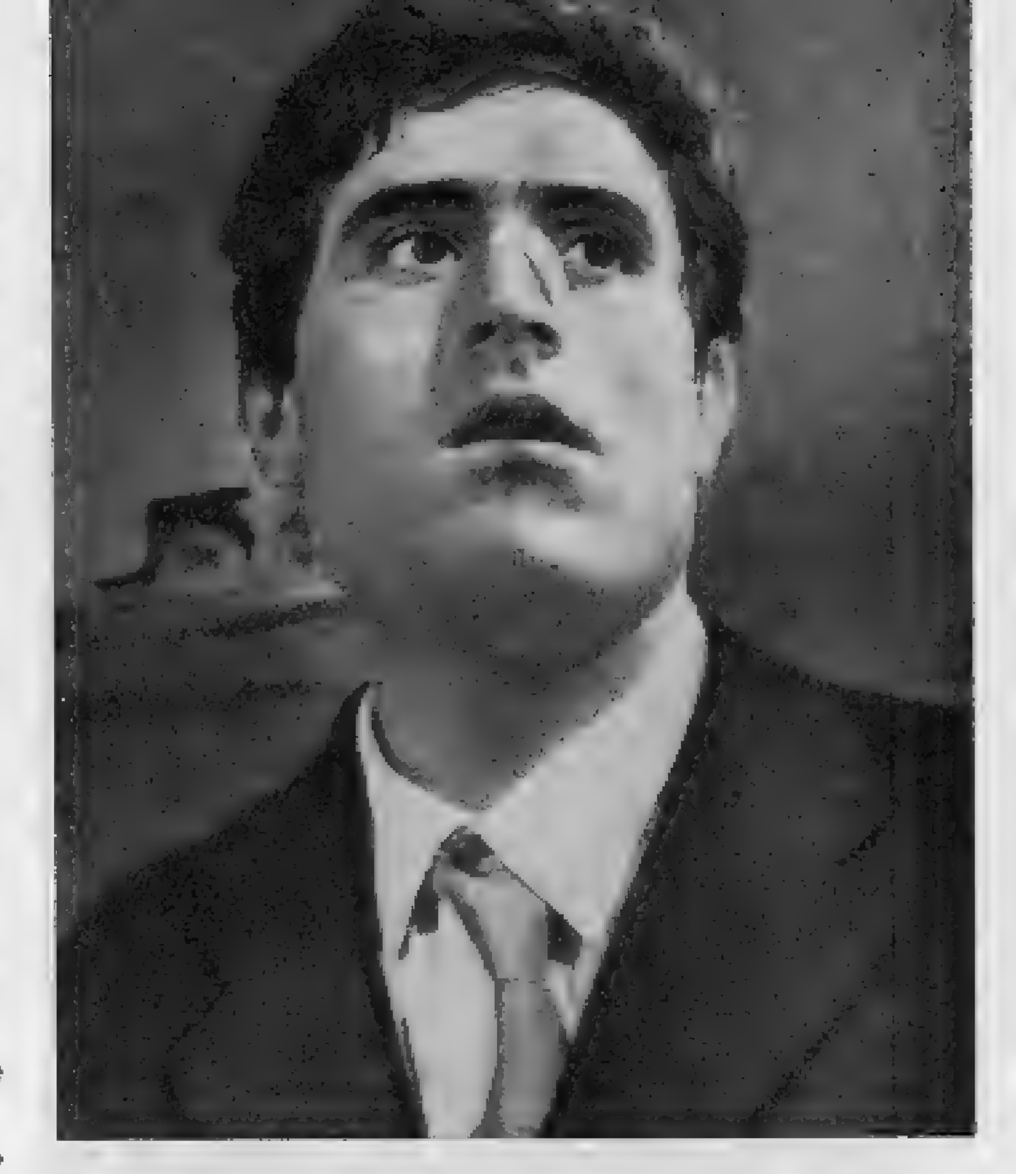
Аньезе. Аньезе.

Фельдфебель. А!

Фельдфебель замечает, что Бизигато с нескрываемым любопытством глядит на девушку и, обращаясь к нему, говорит:

— Ну чего уставился? Садись работай. (*Обращаясь к Аньезе.*) Ты тоже садись!..

Бизигато усаживается за пишущую машинку.



Антонио после перенесенного шока отправляется выполнять полученное от отца задание

Фельдфебель. ...Ну, так что же случилось?

Аньезе. Один человек... хочет убить другого.

Фельдфебель, пристально глядя на нее, произносит:

— Может быть, мы будем выражаться немного яснее?

Аньезе (*уже раскаиваясь в сказанном*). Я не могу...

Фельдфебель вздыхает и обращается к Бизигато:

— Бизигато, сходи-ка за ее отцом.

Аньезе (*в отчаянии*). Нет! Ради бога, умоляю вас!

Фельдфебель жестом останавливает уже направившегося к двери Бизигато.

Фельдфебель. Ну тогда выкладывай.

Аньезе (*возбужденно*). Мой брат Антонио хочет убить Пеппино Калифано.

Фельдфебель знаком показывает Бизигато, чтобы тот печатал на машинке протокол, потом спрашивает:

— Ах, убить... и где же?

Аньезе. Он прячется... прячется в монастыре Сан-Джулиано в Регальбуто. Антонио только что туда уехал!

Фельдфебель. Ах, уехал... А на чем?

Аньезе. На поезде.

Фельдфебель садится с успокоенным видом:

— А!.. Ну тогда еще есть время... Но почему же твой брат хочет его убить?..

Аньезе стоит потупившись и молчит.

— Ведь Пеппино был женихом твоей старшей сестры?..

Аньезе кивает.

— ...И разве не она его оставила?..

Девушка вновь кивает.

— ...А раз так, то если кто и мог оскорбиться, то Пеппино. Тогда почему же Антонио хочет отправить его на тот свет? Почему, я спрашиваю?

Аньезе (*не в силах сдержаться*). Потому что Пеппино — подлый негодяй!

Фельдфебелю это начинает надоедать:

— Послушай, девочка, ты должна мне сказать, почему ты хочешь спасти Пеппино жизнь, а потом вдруг говоришь, что он подлый негодяй. Между вами ничего такого не было?

Аньезе. Нет!

Бизигато вновь стучит на машинке, записывая



Пеппино, одетый церковным служкой, делает вид, что готов поговорить с Антонио

ответ девушки, и фельдфебель бросает на него взгляд, исполненный чуть ли не отвращения:

— Бизигато, ну что ты там пишешь? Она говорит «нет», а ты так и записываешь?

Бизигато растерянно глядит на фельдфебеля, который продолжает:

— Ты, может, думаешь, что ты в Тревизо? Мы с тобой на Сицилии: она сказала «нет», а это, возможно, значит «да». (*К Аньезе.*) Я тебе сам скажу, что произошло между тобой и Калифано...

Аньезе (*опережая его*). Нет! Я не вынесу этого!

Фельдфебель раздраженно отдувается и качает головой:

— Ну-ка, сбегай позови отца!

Аньезе подскакивает от ужаса и умоляюще складывает руки:

— Ах, нет, нет, ради бога, прошу вас, не надо! Произошло то, что вы сказали...

Фельдфебель. Вернее, то, что я только хотел сказать... (*К Бизигато.*) Теперь можешь записать.

Опустив голову, Аньезе кивает; Бизигато стучит на машинке.

— ...А тебе сколько лет?

Аньезе (*еле слышно*). Почти шестнадцать...

Фельдфебель (*изумленно*). Ах... несовершеннолетняя. Теперь ты должна подписать...

Фельдфебель оборачивается к Бизигато, который, печатая на машинке, по-видимому, внимательно следит за допросом.

— Бизигато, на чем мы остановились?

Но Бизигато, печатающий не слишком быстро, перечитывает, причем тоже с трудом, написанное:

— На вопрос: «Ты Аннина?» — отвечает: «Нет, Аньезе...»— И завершает эту трудно давшуюся ему фразу точкой: —Точка!

Фельдфебель не слишком нежно отпихивает его от машинки:

— Пошел отсюда, не мешайся!..

48. Сельская местность. День.

«Джип», в котором сидят фельдфебель и Бизигато, бежит по пыльному, выжженному проселку.

49. Сан-Джулиано. День.

Антонио переходит залитую солнцем площадь. Плечи у него подняты, словно ему холодно, руки засунуты глубоко в карманы.

Несколько крестьян в кепках, болтавших опершись на невысокую каменную ограду, провожают его взглядами, исполненными ленивого любопытства.

Антонио направляется в сторону площади, где высится церковь.

50. Церковь Сан-Джулиано. День.

Пеппино, одетый церковным служкой, вместе с двумя другими служками — мальчишками лет по десять, помогает священнику, служащему мессу.

Полумрак церкви прорезает луч света, идущий из приоткрывшейся двери.

Озираясь, входит Антонио. Лицо его бледно и блестит от пота. Он оглядывается по сторонам. И вдруг застывает, так как увидел...

...Пеппино, который возле алтаря, с кадилом в руках, собирается обходить молящихся.

Антонио, притаившись у исповедальни, проглатывает слюну и шарит в кармане, где у него спрятан пистолет.

51. Площадь Сан-Джулиано. День.

«Джип» с Бизигато и фельдфебелем въезжает на площадь под притворно-безразличными взглядами жителей.

Б и з и г а т о. Куда ехать?..

Ф е л ь д ф е б е л ь. Надо найти этот монастырь, обогни площадь.

Б и з и г а т о. Спросим вот у тех... Эй, послушайте!..

Ф е л ь д ф е б е л ь. Обогни площадь...

Б и з и г а т о (*прерывая его*). Сначала надо спросить... Эй, послушайте!..

Бизигато направляет «джип» прямо на жителей селения. Резко затормозив, он обращается к близстоящим, тогда как фельдфебель сидит молча, с покорным судьбе видом.

Б и з и г а т о. Где здесь монастырь Сан-Джулиано?

Мужчина, которому он задал вопрос, пожимает плечами и отрицательно качает головой: он не знает. Тогда Бизигато спрашивает других:

— Скажите, пожалуйста, где монастырь Сан-Джулиано?

Перед ним десяток лишенных всякого выражения лиц. Все пристально на него смотрят, а потом, как по команде, одновременно высоко задирают подбородки — это означает, что они не знают.

Бизигато ошарашенно поворачивается к фельдфебелю:

— Господин фельдфебель, они не отвечают.

Ф е л ь д ф е б е л ь (*вяло и невыразительно*). Они не отвечают, Бизигато, не отвечают... Поехали, поехали...

Сильно удивленный Бизигато выжимает сцепление, и машина идет дальше.

52. Церковь Сан-Джулиано. День.

Служба подходит к концу.

Священник в сопровождении двух служек и Пеппино направляется к ризнице.

Пеппино несет кадило.

Стоящий в углу Антонио, стараясь обратить на себя внимание Пеппино, тихонько свистит.

Когда тот поворачивает голову и видит его, Антонио показывает знаками, что должен с ним поговорить. Пеппино утвердительно кивает, так же жестами объясняя, что только должен сначала положить кадило, подходит к двери ризницы.



Бегство Пеппино

Антонио смотрит на него с некоторым недоверием.

53. Церковь Сан-Джулиано. Ризница. День.

Пеппино с совершенно спокойным видом входит в ризницу. Но войдя, он на глазах изумленного дяди-священника поспешно швыряет кадило на стол.

С в я щ е н н и к. Пеппино, куда ты? Что ты делаешь, Пеппино? Куда ты?

Дядя-священник в полной растерянности кидается к Пеппино. Но его грубо отталкивает в сторону ворвавшийся в эту минуту Антонио.

А н т о н и о. Извините! (*И кричит.*) Стой, подлый трус!..

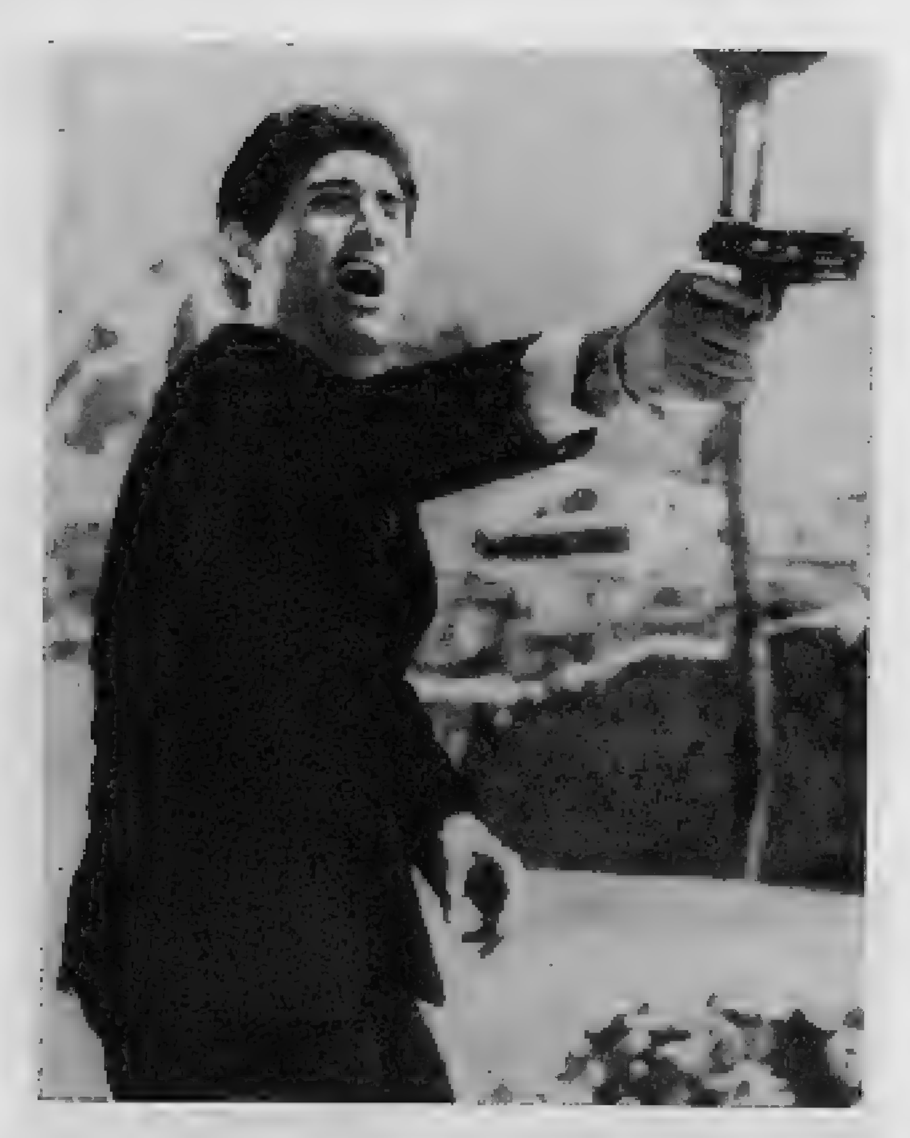
Пеппино подбегает к окну и выпрыгивает во двор.

Антонио тоже вскакивает на подоконник.

С в я щ е н н и к. Но что тут происходит?.

54. Церковный огород и поля. День.

Пеппино бежит в сторону невысокой каменной ограды, отделяющей церковный огород от окрестных полей. На ходу скидывает с себя рясу.



«Стой, подлый трус!»

Его преследует Антонио. Он вытаскивает пистолет.

А н т о н и о. Стой, подлый трус!..

Пеппино перепрыгивает через ограду и исчезает из виду.

Антонио с трудом переваливается через ограду... падает на землю, как мешок, и больно ушибает ногу.

Пеппино удирает во весь дух.

А н т о н и о. Я приказываю тебе остановиться!.. Иначе я буду стрелять...

Угрожающе нацеливает пистолет, но выстрелить у него не хватает смелости. Тогда, разозлившись, Антонио кидает его вслед беглецу, как камень.

Пистолет попадает в затылок убегающему Пеппино, и он громко вскрикивает от боли. Пеппино останавливается, сгибается пополам и обеими руками хватается за голову.

Из-за ограды выскакивают фельдфебель и Бьянгато. Они бросаются на Пеппино и Антонио и хватают их.

Антонио и Пеппино, притиснутые спиной к ограде, ошалело смотрят на карабинеров.

А н т о н и о (*задыхаясь*). Ах, господин фельдфебель, вы здесь? Как вы здесь очутились?..

Ф е л ь д ф е б е л ь. Проезжал мимо.

А н т о н и о. А!..

55. Здание суда. День.

Коридор. Тяжело опустившись на скамью, сидит Франческа. Дон Винченцо стоит у приоткрытой двери канцелярии и шипит:

— Потаскуха! Доносчица!

Адвокат Аскалоне кидается к нему и пытается оттащить от двери:

— Братец! Не надо осложнять положение!.. Успокойтесь... Успокойтесь, братец!

В это время дверь открывается, и на пороге вырастает фельдфебель, за спиной которого мы успеваем разглядеть Аньезе, сидящую с сокрушенным видом за пустым письменным столом.

Фельдфебель бросает на Винченцо ледяной взгляд, исполненный скрытой угрозы, и с силой захлопывает дверь.

Амалия, сидящая вместе с Орландо и их адвокатом Коррадино Чарпеттой на скамье у противоположной стены коридора, шипит в сторону семейства Аскалоне:

— Убийцы!

О р л а н д о. Прошу тебя, не опускайся до них, Амалия.

Винченцо слышит их шепот и вместе с кузеном и донной Франческой накидывается на Калифано.

В и н ч е н ц о (*угрожающе*). Говорите громче, пусть все услышат, что вы говорите!

А д в о к а т А с к а л о н е. Нет! Говорите тише! Даже более того, совсем ничего не говорите... для вас же лучше!

А д в о к а т Ч а р п е т т а. Я полностью согласен с моим коллегой. Позабудьте о всех ваших личных обидах и постарайтесь, чтобы ничего не вышло наружу!

А д в о к а т А с к а л о н е. А ничего и не случилось.

А д в о к а т Ч а р п е т т а. Не забывайте, что у вас всех только один настоящий враг, и он там!..

Обращаясь к своим собеседникам, он указывает пальцем на дверь с табличкой «Зал судебных заседаний», которая как раз в этот момент распахивается: на пороге в сопровождении секретаря появляется судья в мантии и в очках, поднятых на лоб.

Судья видит устремленный на него палец и опускает на нос очки, чтобы рассмотреть Чарпетту.

А тот в это время заканчивает:

— Вам ясно? Вы меня хорошо поняли?

Но видя смущенные лица собеседников, поворачивает голову, только теперь замечает судью и поспешно опускает руку. Судья же, сняв мантию, торопливо проходит в канцелярию.

Оба адвоката, толкаясь и путаясь у него под ногами, бросаются распахнуть перед ним дверь.

Чтобы войти в канцелярию, судье приходится довольно энергично оттолкнуть их с дороги.

Судья. Разрешите пройти!..

Судебная канцелярия. Секретарь суда поворачивается, чтобы закрыть за судьей дверь и видит перед собой Аскалоне, Калифано и Чарпетту. Он резко захлопывает дверь.

Судья между тем, едва взглянув на Аньезе, садится за стол и делает знак фельдфебелю.

Судья. Введите их.

Фельдфебель направляется к другой двери.

Тем временем старичок секретарь встает из-за своего стола в углу канцелярии, подходит к судье и кладет перед ним папку, которую тот раскрывает.

В сопровождении карабинера входят Антонио — он в ужасном состоянии—и Пеппино, который, чтоб придать себе независимый вид, вертит в пальцах сигарету. Оба они стараются пропустить друг друга вперед.

Антонио. Пожалуйста...

Пеппино. Спасибо, я за тобой...

С изумлением смотрят они на сидящую на краешке стула Аньезе, которая, когда они входят, еще ниже склоняет голову.

Пеппино. Здравствуйте, господин судья.

Антонио. Добрый день.

Судья (*к Пеппино*). Погасите сигарету!

Пеппино (*смущаясь*). Ах да, пардон...

Антонио для солидности просит принести ему стул, тем более что Пеппино уже уселся.

Антонио. Не найдется ли еще одного стула?.. Спасибо...

Судья. Аскалоне Антонио.

Антонио. Я!

Судья. Вы, согласно показаниям вашей сестры, собирались убить (*читает*) Калифано Джузеппе.

Антонио. Я?.. Аньезе! Ты сошла с ума? Господин судья, да чтоб я ослеп!.. Убить Пеппино, но почему?

Антонио столь горячо стремится отвести от себя это обвинение, что вскакивает со стула, но фельдфебель тотчас приказывает:

— Сидеть...

Антонио. Спасибо...

И, вновь опускаясь на стул, обращается к судье:

— Господин судья, да умереть мне на месте...

Коридор. Адвокат Аскалоне прилип к замочной скважине. Позади него сгрудились все остальные.

Адвокат Аскалоне. Отлично! Он все отрицает!.. Вот, теперь очередь Пеппино.

Адвокат Чарпетта. Тогда пустите меня.

С этими словами он хлопает коллегу по плечу, тот отходит, и к скважине приникает Чарпетта.

Судебная канцелярия.

Судья (*к Пеппино*). Здесь написано, что вы убегали, преследуемый Аскалоне...

Пеппино. Я не убегал. Я просто бежал.

Антонио. Я тоже просто бежал.

Судья обменивается взглядом с фельдфебелем, который говорит с мрачной иронией:

— Они бегали... играли...

Судья. И... куда же вы бежали?

Антонио. Куда?

Пеппино (*пожимая плечами*). Да никуда, просто так.

Антонио. Бегали по огороду.

Судья (*к Антонио*). А пистолет?

Антонио. Разве у меня был пистолет, господин фельдфебель?

Фельдфебель. Да, конечно же! Был пистолет, но он валялся на земле.

Пеппино. Валялся на земле?

Судья (*к Пеппино*). И кому он принадлежал?

Пеппино. Не знаю. Я его даже не видел.

Фельдфебель (*тем же тоном*). Да, конечно. Если обращать внимание на каждый пистолет, который валяется под ногами...

Теперь судья устремил взгляд на Аньезе, которая смотрела на брата и на Пеппино, а сейчас потупилась. Между тем к нему обращается Антонио:

— А кроме того, господин судья, с чего бы это мне могло прийти в голову убивать Пеппино? Мы с ним как братья. Не правда ли, Пеппино?

С этими словами он раскрывает Пеппино объятия, и тот кидается к нему на грудь, в то время как судья стучит кулаком по столу:

— Тогда я сам скажу, с чего это вам могло прийти в голову, более того — назову побуждающую причину! Мне подан иск о совращении несовершеннолетней...

Но его прерывает стук двери, распахнувшейся от могучего толчка Винченцо, который, чуть не падая, влетает в комнату и, бросаясь скорее захлопнуть окно и оставшуюся открытой вторую дверь, кричит вне себя от ярости:

— Господин судья, здесь хотят оскорбить честь моей семьи!

Судья. Что это еще такое?!

Винченцо. Чистота моей дочери вне всякого сомнения. Этот документ не имеет значения, его надо уничтожить! Велите освободить помещение! Я подаю в суд за клевету!.. (*Неожиданно замолкает.*) Ой!..

В дело вмешивается фельдфебель: с по-прежнему невозмутимым видом он хватает Винченцо за руку и заламывает ее за спину, заставляя его согнуться чуть ли не пополам.

Фельдфебель (*бесстрастно*). Держать себя в руках! Вы в здании суда.

И отпускает Винченцо, не перестающего греметь:

— Нас здесь слишком много!

(Дело в том, что вслед за Винченцо в комнату вошли Калифано и оба адвоката.)

Адвокат Аскалоне (к *Чарпетте*). Не толкайтесь, не толкайтесь...

Винченцо в гневе тычет пальцем в сторону старика секретаря:

— Секретарь суда Панталеоне! Предупреждаю, если тебе дорога жизнь, что если хоть одно слово из сказанного здесь...

Его прерывает фельдфебель и, хватая Винченцо за руку, обращается к судье:

— Угрозы должностному лицу. Арестовать его?

Судья. Не будем драматизировать...

Фельдфебель отпускает Винченцо и бормочет:

— Хорошо, я его не арестую...

Винченцо (*опомнившись и чуть не плача*). Господин судья, мы не миллиардеры и не бароны... Единственное наше богатство, господин судья, это честное имя! (*Плачет.*)

Судья, умерив свой гнев и чуточку растроганный этим искренним проявлением горя, тяжело вздыхает и говорит:

— Мы все здесь строго соблюдаем судебную тайну... Успокойтесь и постарайтесь держать себя в руках.

Фельдфебель пытается выпроводить из канцелярии обоих адвокатов и родственников, ему помогает Бизигато.

Фельдфебель. Прошу вас, господа...

Бизигато. Пожалуйста, господа, выходите, выходите...

Судья. Не выгоняйте их, фельдфебель. Сейчас мы посмотрим, нельзя ли упростить дело...

Фельдфебель (*без всякого выражения*). Попробуем упростить...

Адвокаты и родственники уселись на скамье в глубине канцелярии, и судья жестом приглашает дона Винченцо последовать их примеру.

Судья. Сиди, Аньезе, сиди. (*Смотрит на нее.*) Аньезе, ты подтверждаешь свои показания фельдфебелю?

Винченцо (*прерывая*). Господин судья, это наверняка какие-то глупости, капризы. Она еще совсем ребенок. (*С трудом заставляя себя рассмеяться, обращается к Аньезе.*) Ведь папа правду говорит, не так ли, деточка? Ты пошутила. Скажи это господину судье! Она чиста и беспорочна, господин судья! Абсолютно беспорочна!

Судья (*к Аньезе*). Аньезе, ложные показания — это тяжелое преступление. Ты ведь не хочешь, чтобы тебя засадили в тюрьму, а?

Все смотрят на Аньезе.

На мгновение воцаряется тишина. Потом Аньезе обводит всех испуганным взглядом, но ничего не отвечает.

Винченцо и все остальные глядят на судью, притворно улыбаясь, словно желая сказать: еще совсем девчонка, что с нее возьмешь.

Винченцо даже приставляет ко лбу палец и вертит им, показывая, что она дурочка.

Но судья опять начинает сердиться:

— Фельдфебель! Сходите в больницу за врачом!..

Фельдфебель. Слушаюсь.

Судья. Мы, не теряя ни минуты, велим тебя сейчас же осмотреть и узнаем, сообщила ли ты в своих показаниях правду или наврала. (*К Винченцо.*) Ведь вы, конечно, не возражаете...

Винченцо, побледнев, смотрит на кузена-адвоката, тот пожимает плечами.

Винченцо. Я? Нет... почему же?

Судья (к *Франческе*). А вы, синьора?

Франческа. Я — нет.

Судья (*к Антонио*). А вы?

Антонио. Пожалуйста, ради бога!

Судья (*к Пеппино*). Вы ведь тоже, я думаю, не возражаете?

Пеппино отрицательно качает головой:

— Нет-нет, что вы!

Судья. Ну а ты, Аньезе?

Аньезе (*разражаясь слезами*). Не хочу! Не хочу! Меня уже осматривали!

Судья. А!

Винченцо. Неправда! Неправда!

Судья. Подождите, фельдфебель.

Фельдфебель. Я еще не успел двинуться с места.

Пеппино. Господин судья, мы все только зря теряем время из-за этой истерички...

Судья. Молчать! (*Обращаясь к Аньезе.*) Послушай, девочка... Ты потеряла невинность или нет?.. Отвечай!

Аньезе (*не глядя на Пеппино, плача, указывает на него пальцем*). Спросите его... О том, что тогда случилось, надо спросить его!

Пеппино. Меня?

Аньезе (*в отчаянии кричит ему в лицо*). Да, да, тебя! Невинна ли я? Ответь господину судье: невинна я или нет?

Пеппино (*растерянно*). А если ты и не невинна... то причем тут я? Мне-то какое дело? Разве это должен быть обязательно я? Но, господин судья, я не понимаю, чем могу...

Винченцо (*прерывая его*). Хватит!..

Судья смотрит на Винченцо, который само благородное негодование.

— Господин судья, мой род очень стар, и ни одному из его представителей еще никогда не приходилось обращаться за помощью к закону...

Судья (*досадливо морщась*). Э-эх... Аскалоне!

Винченцо (*поправляясь*). Признаю, и в про-

шлом кое-кому случалось погибнуть насильственной смертью, но мы никогда не прибегали за помощью к закону. Потому что у нас есть честь и достоинство, господин судья!.. Но сейчас... раз уж дело дошло до того... я вынужден заявить, что моя несчастная дочь подверглась насилию со стороны этого грязного, отвратительного типа!

А д в о к а т А с к а л о н е (*немедленно подхватывая*). И мы можем представить свидетелей! Прежде всего нашего уважаемого господина священника!

А н т о н и о (*с возрастающим негодованием*). Господин судья!.. Я до этой минуты ничего не знал, ничего не слыхал об этом позоре... (*К секретарю суда.*) Вы запишите это, секретарь... запишите.

П е п п и н о. Мама!

А м а л и я. Пеппино!

А н т о н и о (*жалобно*). У меня к тому же немного повышена температура... Я перенес воспаление легких...

С у д ь я (*не слушая его и тяжело вздыхая*). Сидеть на месте! Хорошо еще, что мы решили поговорить начистоту...

Судья рассержен поведением адвоката Чарпетты, который, обняв за шею Пеппино, что-то поспешно советует ему на ухо.

А д в о к а т Ч а р п е т т а (*шепчет*). Ты должен чернить ее в моральном отношении! Она потаскушка, потаскушка, потаскушка!

Судья хотел обратиться к адвокату Чарпетте, но в неразберихе путает его с адвокатом Аскалоне.

— Адвокат, что вы делаете? Нет, нет, не вы... другой!

А д в о к а т Ч а р п е т т а. Извините, господин судья! (*Продолжает шептать на ухо Пеппино.*) Статья 530... Если мы не докажем, что девушка была кем-то соблазнена до тебя, ты пропал!

С у д ь я (*повторяет более строго*). Адвокат, как это понимать?!

А д в о к а т Ч а р п е т т а (*отпуская Пеппино*). Мой подзащитный сейчас сказал мне, что хотел бы рассказать, как происходило в действительности это мнимое совращение. Вы позволите?

С у д ь я (с *раздосадованным видом кивает*). Секретарь, надо записывать дальше... (*К Пеппино.*) Ну, смелее... Послушаем... Начинай же, начинай...

П е п п и н о. Я... я... уже в течение некоторого времени иногда посещал дом Аскалоне, поскольку там проживала моя бывшая невеста синьорина Матильде. Мне уже и раньше приходилось замечать некоторые известные позы, движения, некоторые призывные взгляды... со стороны здесь присутствующей особы, но я старался не придавать им значения, хотя они приводили меня в немалое смущение...

А н ь е з е. Нет!.. Это неправда!

С у д ь я. Молчать! Пожалуйста, покороче.

П е п п и н о. Хорошо. (*Прокашливается.*) Двенадцатого июля этого года, мне кажется, это было именно в тот день, я был приглашен на завтрак к Аскалоне...

С у д ь я. Рано утром?

П е п п и н о. Нет, в половине второго, на завтрак.

С у д ь я. Тогда надо говорить — на обед.

П е п п и н о. Хорошо, на обед... Потом, разумеется, встав из-за стола, все отправились спать. Я остался в гостиной вместе с моей бывшей невестой синьориной Матильде и ее здесь присутствующей сестрой...

56. Квартира Аскалоне.

На диване дремлет Матильде. Рядом с ней Пеппино читает журнал. Вдруг на него падает тень Аньезе... У Аньезе во рту сигарета.

П е п п и н о (*достает из кармана спички, удивленно спрашивает*). Что ты делаешь, куришь?.. Я не знал... (*И зажигает сигарету.*)

Аньезе пристально смотрит в глаза Пеппино и, не отвечая, выпускает ему в лицо облако дыма. Исчезает...

...но тут же появляется за спиной у Пеппино. Положив голову к нему на плечо, она говорит:

— Что ты читаешь?

Пеппино не отвечает.

Аньезе всовывает ему в рот сигарету.

П е п п и н о (*в крайнем замешательстве встает*). Мне немного хочется пить... с вашего разрешения... (*Уходит.*)

Кухня. Пеппино наливает в стакан воду и вдруг видит... в проеме распахнутой двери облако табачного дыма. На пороге вырастает Аньезе. Прислонившись к притолоке, она лукаво, двусмысленно улыбается.

Потом подходит к Пеппино и, в упор глядя на него, берет из его рук стакан...

Пеппино испуганно озирается, пятится, делает смущенные жесты, словно говоря: «Нет-нет, прошу тебя, это нехорошо...»

П е п п и н о. Что ты делаешь? Что ты делаешь?.. Что ты делаешь?

Но Аньезе подходит вплотную, обхватывает его руками и прижимается к нему всем телом...

Г о л о с А н ь е з е. Неправда! Неправда!

Оба участника «воспроизведения» от этого возгласа застывают.

Г о л о с В и н ч е н ц о. Подлый клеветник! Я размозжу тебе голову!

Г о л о с а д в о к а т а Ч а р п е т т ы. Господин судья, тут пытаются запугать моего подзащитного.

Голос судьи. Хватит! Молчать! А ты продолжай.

И «воспроизведение» продолжается.

...Аньезе прижимается к Пеппино всем телом... и, пользуясь его полной растерянностью, крепко впивается ему в губы, в то время как ее пальцы растегивают его пиджак, рубашку, срывают с него галстук...

Пеппино. Не надо... у меня невеста!

Оба падают на пол, она подминает его под себя, осыпая яростными поцелуями...

Из-за кадра доносится нечеловеческий вопль Винченцо:

— Негодяй! Убьююю!

57. Здание суда. День.

Судебная канцелярия. Винченцо, вырываясь от держащих его карабинеров и адвоката Аскалоне, извергает неиссякаемый поток страшных проклятий по адресу Пеппино, в то время как судья, опустив голову, барабанит пальцами по столу. Потом судья выпрямляется и смотрит на Аньезе. Девушка бела, как мел, но не плачет, у нее подгибаются ноги, она что-то бормочет, пытаясь обернуться. К ней подбегает Франческа:

— Аньезе, что с тобой?.. Тебе плохо?

Фельдфебель понял, что девушка вот-вот лишится чувств:

— Уведите ее. Вот сюда!

Судьи (*холодно*). Секретарь, вы все записали? (*Потом обращается к адвокату Чарпетте, которого странный рассказ его подзащитного привел в некоторое замешательство.*) Адвокат, запомните хорошенько эту версию происшедшего. Но он должен будет повторить ее слово в слово на суде.

Адвокат Чарпетта (*пораженный*). Но разве вы собираетесь дать ход судебному делу?

Судья (*не слушая его*). Фельдфебель...

Адвокат Чарпетта (*к Пеппино, вполголоса*). Идиот!

Судья (*продолжает*). ...отведите его в камеру.

Пеппино. Нет! Нет! Мама...

Но фельдфебель уже кладет ему на плечо руку.

Адвокат Чарпетта. Я выдвигаю просьбу о предоставлении временной свободы!

Судья. Просьбу вы выскажете судье, который будет вести это дело. Пока что ваш подзащитный посидит в тюрьме, так как против него подан иск и он находится под арестом. Господа, можете идти...

Антонио. Спасибо, спасибо...

Судья поднимается из-за стола; присутствующих обуревают разные чувства, но все они одинаково огорчены.

Адвокат Аскалоне берет под руку Винченцо, который еще не успокоился и кто знает, что может натворить. Расталкивая всех, к двери спешит Антонио — он хочет выйти первым, но раздается голос судьи:

— Эй, ты! Аскалоне Антонио...

Антонио (*резко останавливаясь*). Я!

—...ты объявляешься под условным арестом за угрозы с оружием в руках...

Антонио, который уже успел выйти из комнаты, в последней попытке завоевать симпатию судьи делает несколько шагов назад и вновь появляется на пороге:

— Дверь закрыть?

Судья. Закрой, закрой.

58. Площадь. День.

За столиком уличного кафе сидят знакомые нам молодые бездельники. За другим — профессор Сикано и некоторые тоже известные нам жители городка.

Один из юношей подает сигнал тревоги.

Все поворачиваются и смотрят...

В глубине площади появляются Винченцо, Антонио и Аньезе. Следом идут Франческа и адвокат

Сцена обольщения в версии Пеппино



Аскалоне. Всеобщее внимание привлекает к себе нахально и шумно смеющийся Винченцо.

Когда они приближаются, мы слышим, что Винченцо, безудержно хохоча, успевает в то же время шипеть:

— Ах... ах... дорогой адвокат! (*Шипит, обращаясь к Аньезе.*) Смейся же, смейся и ты тоже, не то я размозжу тебе голову!

Сидящие за столиками не спускают глаз с семейства Аскалоне, которое уже подходит к кафе.

Винченцо. Профессор, дорогие друзья, господин бухгалтер, мое почтение...

Тяжелая рука Винченцо, с виду очень ласково, опускается на головку Аньезе.

Винченцо (*с любовью*). Аньезе, деточка, хочешь мороженого?

Аньезе в состоянии полной прострации. Винченцо ласково, но решительно подталкивает девушку к двери кафе и добавляет:

— Иди же, я знаю, ты любишь мороженое! Иди...

Профессор Сикано. Приветствуем вас, Аскалоне.

Винченцо, проходя меж столиков, снимает шляпу и тепло здоровается со знакомыми.

Винченцо. Еще раз здравствуйте. И до свидания!

Антонио. Мое почтение.

Семейство Аскалоне входит в кафе...

Сидящие за столиками сквозь стеклянную витрину молча смотрят на покупающего внутри кафе мороженое Винченцо.

Винченцо. Антонио, тебе тоже взять? Подходите, братец...

Дирижер оркестра кланяется Аскалоне.

Винченцо. Дорогой маэстро!..

Дирижер. Добрый день, Аскалоне, добрый день!

Винченцо. Пять порций лимонного... держи... сдачи не надо...

Антонио. Мне хотелось бы фисташковое...

Но Винченцо не дает ему договорить и сует в рот такое же мороженое, как и у всех остальных.

— На, ешь... Фисташка...

Антонио. Ах... но я просил фисташковое...

Винченцо (*к адвокату Аскалоне*). Это вам, братец.

Адвокат Аскалоне. Благодарю.

И семейство Аскалоне, каждый с порцией мороженого в руке, проходя мимо столиков, выходит из кафе.

Винченцо. Совсем неплохое. Надеюсь, натуральное. Еще раз приветствую вас, профессор!

Профессор. Дорогой мой!..



Семейство Аскалоне подходит к кафе

И не в силах побороть искушение спрашивает:

— ...Вы не удовлетворите мое любопытство?

Винченцо останавливается и, улыбаясь, кивает: мол, разумеется, удовлетворю!

— Это верно, что Антонио поссорился с Пеппино Калифано?

Винченцо (*шутливо грозя пальцем*). Ох, однако в этом городке невозможно ничего скрыть!

Потом подмигивает и, наклонясь к профессору Сикано, тихо ему шепчет:

— Правда. Из-за Матильде, которая дала Пеппино отставку. А Пеппино вбил себе в голову, что это мы были против их помолвки.

Профессор. А разве это не так?

Винченцо. Дорогой профессор! Ведь мы живем не в средневековье. Матильде он не нравился — и все тут.

Профессор. Сердцу не прикажешь.

Винченцо. Не так ли?

Профессор. То-то и оно.

Винченцо. Ну, вот... Общий поклон!

И Аскалоне, идя гуськом, удаляются.

59. Квартира Аскалоне. День.

Передняя и столовая. Открывается входная дверь, и Консолата отходит в сторону, пропуская хозяев.

Когда дверь закрывается, Винченцо с силой швыряет на пол свое мороженое, яростным ударом выбивает из рук Аньезе ее порцию и хочет схватить девушку, которой, однако, удается выскользнуть. Она с криком устремляется вверх по лестнице:

— Помогите!



«Бесстыдница! Доносчица!»

С громким топотом ее преследует Винченцо:
— Бесстыдница! Доносчица!

Появляются Розаура и Аннина.

Ф р а н ч е с к а (*встревоженно*). Винченцо!

Антонио, наталкиваясь то на одного, то на другого, подбегает к дону Винченцо:

— Папа, возьмите себя в руки, успокойтесь!

Винченцо отшвыривает сына и награждает его сильным пинком:

— Не мешайся под ногами, я тебе еще покажу, жалкий трус, отвратительное ничтожество!

А н т о н и о. За что вы меня так называете? Я выполнил свой долг.

Но его попытку оправдаться сразу же прерывает здоровенная оплеуха, которую отвешивает ему дон Винченцо.

Ф р а н ч е с к а. Винченцо, тут Матильде.

Но Винченцо уже вбегает в ванную, откуда выскакивает с ночным горшком в руке и кидает его в Аньезе...

Комната Аньезе на чердаке. Аньезе в ужасе прячется за спинку кровати. Горшок с грохотом катится по полу.

В и н ч е н ц о. Отсюда ты больше не выйдешь, даже в уборную!

...Винченцо с яростью захлопывает дверь комнаты Аньезе и дважды поворачивает ключ в замке.

Теперь при этой сцене присутствуют уже все члены семьи. Матильде молча и сурово смотрит на родных:

— Папа, мама...

Ф р а н ч е с к а (*улыбаясь*). Что, милая?

М а т и л ь д е. Я все поняла.

Франческа и Винченцо переглядываются.

А Матильде растроганно продолжает:

— Вы все это делаете, чтобы заставить Пеппино на мне жениться. (*Подавляет рыдания.*) Но все это ни к чему, уже поздно. Если этот коварный человек отказался от меня, значит, он меня не достоин. Во всяком случае, я вам всем благодарна. Также и тебе, брат...

В эту минуту по дому разносятся три условных звонка у входной двери.

М а т и л ь д е. Это барон!.. Я иду, Рицьери!

И Матильде поспешно сбегает по лестнице...

Винченцо, Франческа и Антонио, застыв от удивления, ошарашенно глядят ей вслед.

60. Тюрьма. День.

Орландо, Амалия и Пеппино слушают адвоката Чарпетту, который зачитывает им статьи из уголовного кодекса:

— Закон гласит ясно: вот статья 544, а также пункт первый статьи 530, предусматривающий преступления, которые как раз и составляют все то, что совершил ты — изнасилование, совращение малолетних и тому подобное: «Брачный союз, который лицо, совершившее преступление, заключает с пострадавшей, снимает с него вину». Важно тут то, что признается возможность женитьбы...

Пеппино вскакивает с койки:

— Я на ней не женюсь! Лучше тюрьма, чем жениться на этой обесчещенной!

А д в о к а т Ч а р п е т т а. Ну-ну-ну. Нам-то ты не будешь рассказывать все то, что плел судье, ведь даже и он не поверил. Обесчестил-то ее ты сам.

П е п п и н о. Ах! Выходит, раз ее обесчестил я, то она необесчещенная?.. Хорошая у вас логика, адвокат!

А м а л и я (*в тревоге*). Пеппино, если у тебя будет судимость, то ты не сможешь участвовать в конкурсе, чтоб поступить в министерство в Риме.

П е п п и н о (*хныча*). Черт побери!..

Он закрывает лицо руками и плачет, в то время как мама бесконечно нежно говорит ему:

— Ну не плачь, сыночек, не плачь, адвокат добился, чтобы тебя выпустили...

А д в о к а т Ч а р п е т т а. Конечно, лишь временное освобождение!

П е п п и н о (*в отчаянии*). Они меня распяли, мама, они меня распяли!..

61. Квартира Аскалоне. Комната Винченцо и Франчески. Ночь.

Рядом со своей необъятной супругой спит Винченцо. Сон его беспокоен. Он дергает головой, тяжело вздыхает. Вероятно, его мучает какой-то кошмар.

62. Сон Винченцо.

Огромный зал суда присяжных. В клетке набиты, словно скот, несколько десятков каторжников, наполняющих воздух страшными воплями и проклятиями.

Это катастрофа, распад семьи Аскалоне.

Винченцо сидит на полу, рядом с ним — кузен-адвокат, пытающийся его поддержать, но — о ужас! — адвокат в одних кальсонах и не в силах остановить врача в белом халате — того, что делал анализ, который безостановочно твердит дону Винченцо свое «все о'кэй». Дон Винченцо опускает голову и не решается взглянуть вокруг.

Антонио, дедушка и донна Франческа плачут. Аннина, Розаура, Матильде и даже Консолата подвергаются нападению похотливого Паскуале Профумо. Превратившись в сатира или в демона, он их обнимает... пытается поцеловать.

Судьи, сидящие в тогах и шапочках на длинной скамье, — все приятели дона Винченцо по кафе. Жестокая, сыплющая проклятия публика в зале суда тоже состоит из жителей городка.

Суд собрался, чтобы соединить в браке Аньезе и Пеппино.

Один из судей. Подойдите.

Фельдфебель Потенца повторяет приказание:

— Приведите ее!

Крики заключенных и публики.

В сопровождении трех гостиничных потаскух из глубины зала появляется Аньезе — она в одной черной комбинации, босиком, с распущенными волосами. Вид у нее очень жалкий.

В зале появляется и Пеппино — его ведет на цепи Бизигато. Как в каком-то нелепом балете, за ним вприпрыжку вбегают радостные и веселые донна Амалия и дон Орландо.

Фельдфебель начинает обряд бракосочетания:

— Калифано Джузеппе, именуемый Пеппе, вы согласны взять в жены здесь присутствующую потаскушку?

Аньезе прячется за спины своих подружек.

Пеппино в ярости:

— Нет!

Фельдфебель (*поспешно*). Объявляю вас мужем и женой!

Подруги Аньезе в бурном восторге — они поздравляют ее и обнимают:

— Прими наши поздравления!.. Желаем тебе счастья!

Крики и проклятия всех присутствующих.

В зале творится что-то невообразимое. Вот и адвокат Чарпетта: он одет священником и стоит подле дона Мариано, словно собираясь отнять у него крест и молитвенник. Он грозит молодоженам пальцем:

— У-у, муж и жена.

Барон хохочет, выставляя напоказ свой беззубый рот.

Орландо и Амалия по-прежнему предаются бурной радости.

Амалия. Да здравствуют молодожены! Ура!.. Мой Пеппино...

Орландо. Они муж и жена.

Церемония уже закончена, и молодые возглавляют кортеж, который дефилирует мимо клетки с каторжниками, а потом в глубине зала проходит мимо жителей городка, составляющих публику в суде.

Секретарь суда. Идут молодые!

Все кричат.

Среди этих криков яснее всех других раздается обращенное к Аньезе слово «потаскуха».

Теперь уже гремит и грохочет весь зал.

63. Квартира Аскалоне.

Комната Франчески и Винченцо. Винченцо, охваченный тревогой и отчаянием, просыпается. Он потягивается, проводит ладонью по покрытому потом лицу и бормочет:

— Нет, нет, нет...

Медленно поднимает голову, лицо у него проясняется, в глазах зажигается огонек — у него мелькнула одна мысль, пока еще не очень ясная, но несомненно удачная...

Антонио стоит у притворенного окна и незаметно наблюдает за улицей. Вдруг он радостно кричит:

— Калифано, папа! Папа, они идут!..

Отбегает от окна.

—...Они идут!

Винченцо стремительно кидается к окну. Он в одной рубашке, без пиджака, болтающиеся сзади подтяжки зацепляются за ручку двери и не пускают его... Освободившись, он подбегает к Антонио и выглядывает на улицу.

В глубине залитой солнцем улицы появляются Орландо и Амалия Калифано...

Винченцо преследуют во сне образы барона и супругов Калифано





«Я не отдам свою Аньезину за вашего Пеппино!»

Винченцо. Их надо заставить унижаться на глазах всего городка! При всех!

Франческа приносит Винченцо пиджак

— Давай скорей пиджак... При всех!

64. Улица у дома Аскалоне, другие улицы и городская площадь. День.

Когда Амалия и Орландо подходят к подъезду, Амалия испускает тяжкий вздох, словно она собирается переступить порог кабинета зубного врача:

— Ах, что за радость для этого бесчестного шантажиста!

Орландо. Не волнуйся, не волнуйся...

Но прежде чем Орландо успевает закончить начатую фразу, дверь распахивается и на улицу выходит тщательно одетый, при галстуке, в шляпе Винченцо, который быстрым шагом удаляется от дома.

Орландо. Дон Винченцо... дон Винченцо... У нас к вам просьба.

Винченцо. Ах... вы шли ко мне?

Супруги Калифано в некотором замешательстве.

Орландо. Да...

Винченцо: Извините, но мне очень некогда.

Амалия. Мы долго говорили с Пеппино...

Винченцо не останавливается и обгоняет их на несколько шагов.

Супруги Калифано идут следом.

— Короче говоря, дон Винченцо, кажется, он готов...

Винченцо (*не останавливаясь*). На что готов?

Амалия подталкивает мужа, чтобы говорил он.

Орландо. Согласиться.

Винченцо останавливается. Идущие следом Калифано тоже останавливаются.

Винченцо. Согласиться на что?

Амалия. Жениться на Аньезе!

Орландо, подтверждая, с довольным видом кивает головой.

Винченцо (*после некоторой паузы*). Ах, какая честь!

Супруги обеспокоенно переглядываются, а Винченцо добавляет:

— Это было бы слишком удобно. Слишком удобно. Слишком удобно и легко. Слишком удобно, слишком легко и слишком просто. И я мог бы долго продолжать...

Он трогается дальше. Калифано еле поспевают за ним.

Амалия (*с жаром*). Но, дон Винченцо, почему вы себя так странно ведете?

Орландо. Ваши обиды теперь уже неуместны. У всех у нас нет другого выхода, дон Винченцо.

Винченцо вновь останавливается:

— Почему я себя так странно веду? А ну-ка послушаем, чего это ради я должен отдавать свою дочь Аньезе за Пеппино? (*И с насмешкой прикладывает руку к уху.*) Ну послушаем, что вы там скажете? А?

Амалия. Потому что, потому что...

Орландо. Ну, потому что...

Амалия. ...Через девять, нет, даже через восемь месяцев ваша дочь Аньезе принесет нам внука.

Винченцо. Нет, нет и нет! Потому что иначе ваш сын попадет за решетку. И поскольку дело не по моей вине попало в суд и ныне предстоит свадьба в тюрьме — совсем, как поется в песенке: «Каторжник и потаскуха тут вступают ныне в брак»,— я вам отказываю. Я не желаю, чтобы мою дочь называли потаскухой!

Амалия (*ошеломленно*). Вы нам отказываете?

Винченцо (*прерывая ее*). Повторяю: учитывая, что у Аньезе нет ни малейшей необходимости идти на такое замужество, поскольку она чиста и непо-роч-на... я вам отказываю!

Поворачивается к ним спиной и продолжает путь. Супруги семенят за ним следом. Винченцо сворачивает на площадь.

Орландо. Дон Винченцо... Дон Винченцо...

Амалия. Дон Винченцо... Дон Винченцо, ну будьте благоразумны... обождите...

Дон Винченцо (*примирительно*). С другой стороны, вы, конечно, вправе настаивать, стараться уговорить меня изменить решение. Разве я могу вам это запретить? Поэтому...

Амалия. Поэтому что?..

Винченцо (*не оборачиваясь*). Поэтому настаивайте.

Орландо. Ах, значит, мы еще должны настаивать?

Винченцо вновь останавливается и, обернувшись, оказывается нос к носу с супругами Калифано — они стоят на виду у посетителей кафе, перед которым толпится множество народа.

Винченцо (*крайне решительно, но вполголоса*). Да, вы должны настаивать! И мало того — настаивать долго и энергично! Потому что я буду очень неуступчив... почти непреклонен!

Кафе. Сидящие за столиками кафе профессор, бухгалтер Поррино, фельдфебель и все остальные оборачиваются и смотрят на супругов Калифано и Винченцо, которые приближаются, оживленно споря и жестикулируя.

Все благородные господа — завсегдатаи кафе — поражены: они слышат, как Винченцо вдруг принимается кричать:

— Хватит, я вам сказал — нет! Нет, нет и нет! Я не отдам свою Аньезину за вашего Пеппино! Вот и весь разговор! Вы что, не понимаете? Разве я говорю по-турецки?

При этих воплях судья, сидящий за чашечкой кофе, поднимает глаза от газеты.

Дон Винченцо оставляет супругов Калифано, быстрым шагом направляется к кафе...

...и, тяжело отдуваясь, с открытыми объятиями и сердечной улыбкой на лице устремляется навстречу профессору Сикано.

Винченцо. Ну до чего же наглые люди, профессор...

Все с любопытством уставились на Винченцо. Фельдфебель глядит на него, хмуря брови.

Профессор Сикано (*любезно и участливо*). Что у вас стряслось, дон Винченцо?

Винченцо (*весело*). Ах, просто можно сойти с ума! Вы не поверите! Этот Пеппино... Нет, вы только подумайте... Эй, Филиппо, принеси-ка мне стаканчик анисовой воды со льдом. Вы знаете, что он всем говорит? Что мы его скомпрометировали!

Поррино. Что, что?

Винченцо. Поскольку ему не удалось заполучить Матильде, теперь он вбил себе в голову жениться на Розауре, то есть нет, что я... на Аньезе.

Профессор. Но это абсурд!

Другой приятель по кафе. Как так — сначала Матильде, а потом Аньезе?

Винченцо. Да что уж тут скажешь... И знаете, с чем приходят ко мне его родители? Приходят и говорят, что он влюблен... Помимо того что Аньезе всего шестнадцать лет и, наверно, она и слушать не захочет о замужестве, неужели вы думаете, что я мог бы выдать ее за подобного типа? Ведь верно я говорю, господин фельдфебель?

С этими словами он с самым сердечным видом поворачивается к фельдфебелю, но тот смотрит на него, сохраняя абсолютно бесстрастное выражение лица.

Винченцо пьет анисовую воду, которую ему тем временем принесли. Потом подмигивает:

—...Даже более того... только по секрету... Насколько я понял, Матильде, вероятно, потому оставила Пеппино, что он хотя, возможно, и неплохой парень и образованный... но в общем-то про него не скажешь, что он орел. У него, назовем это так, чуточку не все дома! Он унаследовал это от своего папаши! Ха-ха-ха-ха!

Остальные тоже смеются...

...за исключением фельдфебеля, который смотрит на Винченцо с каким-то непонятным выражением.

Винченцо (*продолжая хохотать, добавляет*). И не только это... но его конечности... (*Он корчится от смеха.*) Они, одним словом, простите... но про них никак не скажешь, что они благоухают жасмином...

Весь багровый, Винченцо сгибается от хохота:

—...с ним нужен противогаз!..

Он еле успокаивается и, тяжело дыша, вытирает слезы. Довольный тем, что все вокруг улыбаются, он добавляет:

— ...Ну, ладно, хватит смеяться...

И, допивая воду, заканчивает:

—...Дорогие друзья, только прошу вас, держите язык за зубами... (*С поклоном в сторону фельдфебеля.*) Мое почтение, господин фельдфебель!

Винченцо уходит, весело насвистывая...

Фельдфебель отворачивается и в сердцах сплевывает. Его плевок чуть не попадает в худющую кошку, которая в ужасе убегает.

65. Улица перед домом Аскалоне. Ночь.

В теплом и прозрачном ночном воздухе звонко разносятся звуки серенады.

Завсегдатаи кафе наблюдают





Серенада Пеппино

Голос Пеппино. «Ты приковала меня к себе, похитила мое сердце! Все мои думы лишь о тебе!»

Пеппино поет с чувством, старается вовсю. Ему аккомпанирует на электрической гитаре собственного изобретения Паскуале Профумо, который с самым горячим участием подбадривает его:

— Больше страсти, громче...

Пеппино старательно выводит верхнюю ноту, потом отвечает:

— Это лирическая песня...

И начинает следующий куплет...

66. Квартира Аскалоне. Ночь.

Комната Аньезе. Сквозь открытое окно доносится пение Пеппино.

Аньезе просыпается. Вид у нее изумленный и недоверчивый. Она соскакивает с постели и подходит к окну...

Комната Винченцо и Франчески. Франческа, сидя на кровати, обеспокоенно смотрит на Винченцо, который в длинной ночной рубашке уже поднялся с постели и проверяет охотничье ружье.

Франческа (*шепчет*). Только осторожнее, постарайся его не ранить...

Винченцо. Что я, сумасшедший? Отстань!..

Франческа. Скорее, Винченцо.

Винченцо подходит к окну:

— Я жду, когда он кончит припев. Пусть слышит весь город...

Спальня дочерей. От пения проснулась и Матильде: сидя в постели, она взволнованно слушает, ее большие глаза полны слез. Аннина продолжает спать, тихонько похрапывая; Розаура же вертится в постели и шепчет:

— Это Пеппино!

Комната Винченцо и Франчески. Винченцо притаился у окна.

Застыв с ружьем в руках, он, по-видимому, ожидает конца куплета. Так оно и есть: теперь, когда высокая финальная нота, затухая, переходит в горловую трель, Винченцо высовывается из окна — силуэт его четко вырисовывается в лунном свете — и стреляет одновременно из двух стволов.

Потом кричит в еще дрожащую от грохота выстрелов ночную тьму:

— Джузеппе Калифано! Предупреждаю тебя, что никогда не отдам за тебя свою дочь! Никогда, никогда!

И захлопывает окошко, не обращая внимания на поднявшуюся на улице беготню и раздающиеся в темноте голоса любопытных. В это время Аньезе начинает колотить кулаками в запертую дверь своей комнаты.

Голос Аньезе. Папа, папа, что случилось?

Винченцо (*рычит*). Молчи, мерзавка!

Но вот полуголая и растрепанная, как Амина в опере «Сомнамбула», на пороге появляется Матильде. Она бросается к отцу, умоляя:

— Папа, Пеппино вернулся... прости его... быть может... быть может, он меня любит... меня любит... еще меня любит...

Никак не ожидавшие этого Винченцо и Франческа смотрят на дочь с отвращением и неприязнью.

Между тем в открытую дверь комнаты заглядывают почти все члены семьи, даже дедушка и Консолата.

Винченцо взрывается:

— А вы что тут делаете? Пошли все к черту!

Затем ложится обратно в постель и говорит жене:

— Завтра Матильде (*делает жест рукой*) уедет...

Франческа смотрит на него вопросительно, и Винченцо заканчивает:

— Уедет к тете Кармеле, которая... очень тяжело заболела. Понятно? Вернется, когда все будет улажено.

Франческа чуть заметно кивает, и Винченцо поворачивается к супруге необъятной спиной.

67. Городская площадь и улицы. День.

Возле автобуса — Винченцо, Консолата и барон, пришедшие проводить Матильде, уезжающую вместе с дедушкой.

Дедушка. До свидания, до свидания.

Винченцо. Ждем добрых вестей... До свидания.

Барон. Оревуар!

И улыбается, уже не прикрывая ладонью рот,— там, где зияла пустота, сверкает вставная челюсть.

Автобус, выхлопнув черное облако, трогается и уезжает.

Трое провожавших, глупо улыбаясь, машут ему вслед.

Консолата обращается к дону Винченцо:

— Ну теперь я пойду...

Винченцо. Иди, иди...

Как только Консолата уходит, барон тотчас же становится серьезен и мрачно глядит на уже собирающегося его покинуть Винченцо.

Барон. Извините, дон Винченцо, я должен вам кое-что сказать.

Винченцо. Пожалуйста, говорите...

Барон. Я знаю, что Матильде вы услали из города из-за вызывающего поведения Пеппино Калифано...

Барон идет рядом с Винченцо и шарит в карманах в поисках несуществующей пачки сигарет. Винченцо, заметив это, протягивает ему свою:

— Сигарету?

Барон. Да, благодарю вас... Вы поступили совершенно правильно, но не кажется ли вам, что и моим долгом было бы вмешаться, одним словом, мне самому одернуть этого господина... Он не имеет права...

Винченцо. Дорогой барон, не обращайте внимания на этих Калифано, поверьте мне, они того не заслуживают! Уже и без того та ночь была для них настоящей Варфоломеевской ночью... Над ними весь город смеется... Кстати, если не ошибаюсь, я видел, что вы теперь улыбаетесь без опаски... Разрешите?

И Винченцо, остановившись, тянется ко рту барона, спешащего приподнять губу и показать новые зубы.

— Превосходно! Вас просто не узнать. Совсем как ваши собственные.

Барон польщен.

Барон. Но они еще не мои.

Винченцо (*понимает на лету*). А доктор Патерно сказал, сколько это будет стоить?

Барон (*шаря в кармане*). Он даже дал счет.

Извлекает из кармана листок бумаги.

Винченцо (*лицемерно*). Разрешите?..

Барон. Это ваше право!

Винченцо (*взяв листок*). Я прочту не спеша... дорогой Рицьери. Я могу вас так называть?..

Барон. Ну, конечно... (*Нерешительно и растроганно.*) Папа! Можно мне вас звать папой?..

Винченцо (*обнимая его*). Но называй меня на ты!..

Обнявшись, они чмокают друг друга в щеки.

— Ты удостоишь нас прийти вечером поужинать?

Барон (*ломаясь*). Я не хочу причинять беспокойство.

Винченцо (*искушая*). Лапша в соусе, сардины, жаркое из птицы...

Барон (*сдаваясь*). В половине девятого... Папочка!

Винченцо прибавляет шаг и сворачивает за угол, бормоча проклятия.

Другая улица. Вновь свернув за угол, Винченцо налетает на фельдфебеля. Тот глядит на него зло и раздраженно, но Винченцо, наоборот, радостно ему улыбается и весело и сердечно приветствует:

— Ах, тысяча извинений! Приветствую вас от всей души и желаю удачного дня!

И продолжает свой путь, в то время как фельдфебель застывает на месте, провожая его ледяным взглядом.

Улица, где находится лавка Профумо. Винченцо, появившись из-за угла, подходит к лавке, озирается по сторонам, потом входит.

Дверь за ним захлопывается, и звякает колокольчик.

С противоположной стороны улицы почти в этот же момент показываются Орландо и Амалия Калифано.

Они, так же как Винченцо, оглядываются по сторонам и входят в лавку. Вновь звякает колокольчик.

...Развернутая газета прячет от нас лицо того, кто ее читает, но неожиданно опускается, и мы видим устремленные из-за нее бдительные глаза фельдфебеля.

Звяканье колокольчика.

Это вышел из лавки и поспешно удаляется Винченцо Аскалоне.

Фельдфебель складывает газету и засовывает ее в карман, ни на минуту не теряя из виду лавку.

Опять звякает колокольчик... Из лавки выходят Калифано, которые идут в другую сторону.

Фельдфебель спокойно переходит через дорогу, направляясь к лавке.

68. Лавка Паскуале Профумо. День.

В лавке никого нет, но стоит раздаться обычному звяканью колокольчика, как оно тотчас привлекает внимание хозяина и он появляется из задней комнаты.

Профумо. Ах, уважаемый господин фельдфебель, чему я обязан неудовольствием вас тут видеть?

Но фельдфебель сразу переходит к сути дела:

— Паскуале Профумо, будем кратки. Я видел, кто выходил и кто входил. Остальное расскажете мне вы.

Профумо (*слабо протестуя*). Господин фельдфебель, это же профессиональная тайна..

69. Панорама городка. День.

Колокольный перезвон. С высоты колокольни видно, как на площади бурлит праздничная толпа. Сегодня — день святого Либория.

70. Квартира Аскалоне.

Коридор. В распахнутые настежь окна квартиры льется колокольный звон. Синьора Франческа в нижней юбке и лифчике, размахивая руками, бежит по коридору, втыкая на ходу в волосы шпильки.

Перед дверью комнаты Аньезе она останавливается и ключом, который сжимала в руке, отпирает замок... Франческа неподвижно застывает на пороге: комната пуста. Аньезе исчезла.

Франческа (*испуганно*). Аньезе? Да где же ты?

Из-под кровати осторожно выглядывает Аньезе:

— Я думала, что это папа.

Франческа. Собирайся, да поживее. С его разрешения. Мы уходим.

Аньезе выходит из своего убежища:

— Уходим?

Франческа. Да-да, сегодня праздник святого Либория, мы с тобой сходим на мессу, тебе это необходимо.

Аньезе очень обрадована, но мать не оставляет ей времени на комментарии: она уже выходит из комнаты. На пороге Франческа останавливается и добавляет:

— И, смотри, хорошенько помойся!

Потом выходит.

Коридор. Внизу Антонио, возвращающийся домой с бутылками вина в руках.

Антонио (*громко*). Мама! Куда поставить?

Донна Франческа сверху шипит на него:

—Тсс, тише!

С заговорщическим видом, испуганная, быстро подает ему знак исчезнуть, потому что Аньезе выходит из своей комнаты и направляется в ванную.

Юноша проскальзывает в кухню.

71. Казарма карабинеров. День.

Фельдфебель, нахмурившись, ходит взад и вперед по своей канцелярии. Он останавливается перед висящей на стене картой Италии и вновь протягивает руку и закрывает ладонью Сицилию. Минутку он молча созерцает карту без Сицилии, потом бормочет себе под нос:

— Что за остров!.. Без него лучше. Куда лучше.

Бизигато, не понимая, поднимает голову от бумаг:

— Чего изволите?

Фельдфебель не обращает на него никакого внимания, отходит от географической карты и, выйдя на середину комнаты, продолжает свой загадочный монолог:

— Раз — и нету! Или же атомная бомба... Бах!

Замечает, что на него уставился Бизигато:

— Ах... выведи-ка «джип»... нам пора ехать.

Бизигато. Слушаюсь. Но я не понял, что вы сказали до этого.

Фельдфебель. А ты и не должен понимать. Выполняй!

Бизигато встает со своего места, ворча:

— Жалко! Сегодня как раз крестный ход...

Сельская местность. Фельдфебель и Бизигато едут среди полей.

Фельдфебель. Сегодня похищение...

Бизигато. Похищение?

Фельдфебель. Похитят девушку. Да прибавь газу, идиот!

72. Вьющаяся по склону холма дорога. День.

«Джип» с фельдфебелем и Бизигато стремительно бежит по пустынной дороге. Впереди виднеется развилка. Фельдфебель, который сегодня в еще более мрачном настроении, чем обычно, останавливает машину у оврага и соскакивает на землю.

Фельдфебель. Чертова потаскуха!

За ним, тяжело отдуваясь и испуганно озираясь по сторонам, нерешительно вылезает Бизигато.

Фельдфебель, мрачный, как демон, направляется на лужок возле дороги и усаживается под деревом.

Бизигато останавливается в нескольких шагах и смотрит на него. Некоторое время оба молчат, потом фельдфебель, не глядя на Бизигато, спрашивает:

— Ты что, так и будешь стоять?

Бизигато. Разве вы не говорили о похищении, господин фельдфебель?

Фельдфебель, развязывая ботинок:

— Вот именно, вот именно... похищение.

Бизигато. Но где же? Я никого тут не вижу...

Фельдфебель снимает другой ботинок:

— Похищение происходит сейчас в городке. Бизигато, ты садись... лучше даже ляг.

И вытягивается на траве. Бизигато в растерянности нерешительно садится напротив него. Фельдфебель надвигает козырек фуражки на глаза:

— О чем ты думаешь?

Бизигато. Ни о чем я не думаю.

Фельдфебель. Нет, думаешь. А тебе не полагается думать!

После долгой паузы Бизигато говорит, чтобы нарушить тягостное молчание:

— Что-то небо нахмурилось.

Фельдфебель. Да, будет дождь. (*Глубоко вздыхает и продолжает начатый раньше разговор.*) Ну, послушаем. Бизигато... так, значит, сегодня похищают девушку... Ты что бы предпринял?

Бизигато. Арестовал бы похитителя, немедленно арестовал бы, господин фельдфебель!

Фельдфебель. Ах, ах... какой молодец. А похититель завтра на ней женится, и тебе хочешь не хочешь придется его выпустить, и ты попадешь в самое идиотское положение. Потому что, вбей себе это как следует в башку, Бизигато, женитьба снимает вину за преступление: похищение, изнасилование, соблазнение слабоумных, совращение несовершеннолетних. Статья 544 гласит: женитьба все исправляет. Она лучше всякой амнистии, Бизигато. Ты это знал?

Бизигато. Нет.

Фельдфебель. То-то и оно. А здесь, на Сицилии, это знает каждый школьник, это задалбливается вместе с законом божьим.

Бизигато (*после короткого размышления*). Так почему же тогда не жениться без похищения?

Фельдфебель. Да потому что он не хочет жениться.

Бизигато (*изумленно*). Так зачем же он ее похищает?

Фельдфебель. Потому что тогда хочешь не хочешь ему придется на ней жениться. (*Доверительно.*) Они все между собой сговорились, Бизигато...

Бизигато (*в восторге от собственной догадливости*). Все, кроме него!

Фельдфебель. И он тоже, Бизигато, он тоже.

Бизигато (*обескураженно*). Значит, я не понял, господин фельдфебель... сказать по правде, я совершенно ничего не понял...

Фельдфебель. А ты всего и не можешь понять, Бизигато. Это вопросы чести. Вечно эти вопросы чести...

Фельдфебель зевает и заканчивает:

— Смотри, какие тучи, будет сильный дождь, этого только нам недоставало...

73. Городская площадь. День.

Зазывая покупателей, кричат и жестикулируют за своими лотками продавцы орехов и сладостей.

Окруженная дочерьми, шествует донна Франческа Аскалоне.

Немного в стороне, возле кафе, со стаканом анисовой воды в руке, смотрит на эту группу Винченцо.

С противоположной стороны на площадь вдруг медленно въезжает таинственная черная машина.

Донна Франческа уголком глаза замечает машину и говорит:

— Аньезе, иди, пожалуйста, с другой стороны...

Аньезе подчиняется и, пойдя по другую руку от матери, спрашивает:

— Почему?

Франческа. Потому что Аннина младше и ей полагается идти слева.

Аньезе. Первый раз слышу.

Они уже совсем близко от церковной паперти.

Но так же совсем близко от них и черный автомобиль. Он догоняет их, преграждает им путь... Из машины выскакивают Паскуале Профумо и двое молодых бездельников — его подручные, которые набрасываются на жену и дочерей Аскалоне.

Франческа (*притворно*). Помогите!

Девушки в ужасе разбегаются в разные стороны, похитители бросаются за ними. Профумо хватает Розауру, двое его сообщников тотчас подбегают и помогают ему тащить пронзительно кричащую девушку к машине.

Розаура. Мама!!!

Задняя дверца автомобиля приоткрывается, и из машины высовывается взбешенный Пеппино:

— Не эту! Надо другую! Живее!

Похитители бросают Розауру и кидаются вслед за летящей, как стрела, Аньезе. Они догоняют ее, а Паскуале Профумо тем временем бежит назад, вскакивает в машину, включает мотор и подъезжает к своим подручным, несущим на руках Аньезе. Они бросают девушку на сиденье, и машина, развернувшись, уносится с площади на полной скорости...

Франческа. Аньезе!

В эту минуту на площадь выскакивает Винченцо, который разыгрывает сцену отчаяния и негодования:

— Стойте! Убийцы! Аньезе! Моя доченька... Ох, проклятый Пеппино! Да будет проклята твоя мать, которая тебя родила на свет! Да чтоб у тебя никогда не родились дети!..

Он швыряет на землю шляпу и рвет на себе волосы.

Присутствующие с любопытством за ним наблюдают.

74. Мчащийся автомобиль. День.

Автомобиль похитителей прокладывает себе путь среди многочисленных прохожих, которые торопливо перед ним расступаются.

Аньезе борется с держащим ее Пеппино и одним из подручных Профумо. Она их лягает, пытается укусить и царапает, вырываясь, как кошка, которую хотят засунуть в мешок.

Аньезе. Пустите меня!

Пеппино и его соучастник. Да сиди же спокойно!

Автомобиль оставляет за собой городские дома и удаляется по дороге.

Внутри машины продолжается борьба.

Голоса:

— Помогите!

— Замолчи!

— Остановите, остановите!

— Пустите меня! Я хочу выйти!

Аньезе бьет наотмашь Пеппино, оставляя у него на щеке красную полосу; Пеппино хватается за лицо и, видя на пальцах кровь, теряет над собой

контроль. Он дает девушке одну за другой две пощечины и кричит, как безумный:

— Паскуале, останови!

Профумо останавливает машину. Аньезе, оглушенная и растерянная, перестает вырываться и с испугом глядит на Пеппино.

Пеппино распахивает дверцу машины:

— Возвращайся домой... возвращайся домой! А я пойду в тюрьму... Ну, пошла, противная!

И он выталкивает Аньезе из автомобиля.

От его толчка Аньезе чуть не падает. С трудом удержавшись на ногах, она, опустив голову на грудь, нерешительно направляется в сторону городка.

Пеппино в изнеможении откидывается на спинку сиденья и, тяжело дыша, смотрит на своих соучастников, провожающих взглядом Аньезе. На лице Пеппино можно прочесть досаду незадачливого игрока, который решился сблефовать, а теперь раскаивается.

П е п п и н о (*глухим голосом*). Ну... что она там делает? Остановилась?

П р о ф у м о. Нет. Возвращается в город.

П е п п и н о (*встревоженно*). Да как же так? Как же так? Ведь все знают о ее позоре... Нет, не может быть...

П р о ф у м о. Я говорю вам, что она идет в город, это совершенно ясно...

Пеппино в полной растерянности выскакивает из машины.

Аньезе, сгорбившись, бредет в сторону городка.

Похищение Аньезе



Пеппино, пересилив себя, выпрямляется и кричит ей вслед:

— Несчастная! Возвращайся в город! Там тебя все ждут на площади! Каждая собака все знает! Покажи всем свое брюхо! Беги скорее, не заставляй их ждать! Иди же!

Аньезе останавливается, эти слова поразили ее в самое сердце.

Пеппино смотрит на нее, затаив дыхание; он боится, что испортит дело, если добавит хоть одно слово, и с волнением ждет, что предпримет Аньезе.

Девушка идет по дороге...

Пеппино в страшном возбуждении провожает ее взглядом.

Но Аньезе, сделав два шага, не думает идти дальше — она лишь подошла к ближайшему ограждению у обочины дороги, уселась на него и сидит, не оборачиваясь и не глядя на Пеппино, низко опустив голову.

Пеппино испускает вздох облегчения и смотрит на своих сообщников, которые тоже успокоились и подают ему ободряющие знаки.

Сидящая у обочины дороги Аньезе сознает свое положение. Она осмеливается украдкой взглянуть в сторону машины, но сразу же вновь опускает глаза.

Пеппино только собирается влезть обратно в машину, как из городка долетают несколько ударов колокола, за которыми следует быстрый и веселый перезвон.

Профумо, приободрившись, оборачивается:

— Наконец-то! Начинается крестный ход!

П е п п и н о (*к Профумо*). Поехали, вернемся в город.

И наблюдая в заднее стекло за Аньезе, делает Профумо знак трогаться.

Профумо, весело напевая, разворачивает машину по направлению к городу.

Поравнявшись с Аньезе, автомобиль останавливается.

Пеппино молча открывает дверцу.

Аньезе, не поднимая глаз, встает и садится в машину рядом с Пеппино.

Автомобиль вновь трогается и мчится к городу.

75. Холм. День.

Праздничный перезвон колоколов доносится до слуха разлегшихся на траве фельдфебеля и Бизигато.

Фельдфебель садится, натягивает ботинки и, обращаясь к своему подчиненному, говорит:

— Аммонине Бизигато, может быть, ты еще успеешь увидеть кусочек процессии.

76. Городская площадь. День.

Пышная процессия беспорядочно выходит из церковной ограды со статуей святого, покачивающейся над головами участников шествия.

Во главе шествия — оркестр, а за ним мальчики и девочки, одетые ангелами. Приходский священник дон Мариано в праздничном облачении, его сопровождают служки.

Затем следует статуя святого, которую несут несколько именитых горожан. В числе их — барон, Поррино и другие. За ними идет судья. Затем религиозные конгрегации, пожилые женщины, кучка молодежи, а замыкает шествие многочисленная группа мужчин с загорелыми лицами, в черных костюмах и белоснежных сорочках; в одной, жилистой, натруженной, руке у них шляпы, в другой — длинные толстые свечи... Оркестр начинает с оглушительного удара в тарелки, и после короткой паузы со страшным грохотом вступают медные духовые — звучит марш в честь святого Либория.

77. Городские улицы. День.

Из всех окон городка вывешены самые красивые ковры, самые богатые и пестрые покрывала, узорчатые скатерти, украшенные бантами клетки с птичками, букеты цветов, гирлянды зелени, оливковые ветви, флаги. Даже местная секция коммунистической партии вывесила красный флаг.

78. Улица перед домом Аскалоне. День.

Мрачен и безмолвен лишь фасад дома Аскалоне. Окна закрыты, и захлопнуты ставни.

Из глубины улицы торжественным, медленным шагом выходит оркестр. За ним шумная процессия, над которой колышется статуя святого.

Голова шествия уже почти у самого дома Аскалоне, когда из боковой улички выскакивает черная машина, с пронзительным визгом тормозит у подъезда, загораживая улицу.

Люди, идущие во главе процессии, возмущенно жестикулируют, требуя, чтобы автомобиль освободил дорогу. Начинается толкотня и неразбериха. Процессии приходится остановиться.

Из машины выходит Пеппино Калифано, а за ним Аньезе. Пеппино направляется к подъезду и начинает энергично дергать колокольчик.

Оркестр постепенно замолкает, и в рядах шествия нарастает возмущенный ропот, который прокатывается по всей процессии — от головы до самого хвоста.

Голоса:

— Что тут происходит?

— Убирайся отсюда!

— Не видишь, что идет процессия?

— Не загораживай дорогу!

— Проезжай!..

— Несчастный, да уберешь ли ты отсюда эту машину?

Сидящий за рулем Паскуале Профумо согласно кивает головой — насколько медленно, настолько и лицемерно...



Пеппино прогоняет Аньезе

Но столпившиеся вокруг участники шествия все равно мешают ему развернуть машину.

Неожиданно перед Пеппино распахивается входная дверь. Пеппино отступает на шаг назад, так как из темноты на пороге перед ним появляется Винченцо Аскалоне, безмолвный, невообразимо мрачный и суровый.

Профумо. Ну, теперь можно ехать.

Все горожане, священники, служки, ангелы и архангелы сразу замолкают.

Воцаряется мертвая тишина — гнетущая и напряженная.

Винченцо Аскалоне спускается со ступеньки подъезда, грозный, как Моисей. И в полной тишине ясно и отчетливо раздается голос Пеппино:

— Целую вам руки и прошу вас простить меня.

Пеппино низко склоняет голову. Винченцо сверлит его взглядом. Потом говорит:

— Подними голову...

Пеппино поднимает голову, и Винченцо добавляет:

— ...сначала я дам тебе пощечину...

Отвешивает Пеппино две сильнейшие оплеухи, которые заставляют юношу покачнуться.

—...потом ты поцелуешь мне руку...

Протягивает Пеппино руку, которую тот целует, и заканчивает:

—...а потом я тебя прощу.

Пеппино. Благодарю вас.

Между тем из толпы несутся первые веселые и довольные комментарии, приветственные крики и поздравления, которые постепенно становятся все громче.

Винченцо *(хлопая Пеппино по плечу)*. Ну, входи же, несчастный! *(И обращаясь к участникам шествия, грубовато добавляет.)* Так уж получилось!

Позади дона Винченцо появились все члены его семьи, которые вырывают друг у друга Пеппино и Аньезе, чтобы обнять их и поцеловать...

Потом, смягчаясь, Винченцо приглашает:

— Кто хочет оказать мне честь... мой дом открыт для друзей!

Из толпы выходят друзья и приятели Аскалоне:

— Поздравляем, Аскалоне Винченцо. Наши наилучшие пожелания!

Винченцо. Проходите, проходите... Прошу вас. Ах, дорогой маэстро... профессор... господин бухгалтер... милый мой друг... входите... ах, здравствуйте, дорогой... проходите...

Взволнованные, задыхающиеся и радостные, прокладывают себе путь в толпе супруги Калифано. Они улыбаются сквозь слезы.

Винченцо. Ах, донна Амалия, входите, входите... прошу вас.

Под аплодисменты родители Пеппино входят в дом. Со всех сторон к ним тянутся руки, раздаются поздравления.

Священник же, опасаясь, что шествие распадется, дает знак оркестру вновь заиграть.

Но в этот момент барон отпускает статую святого, которая наклоняется и чуть было не падает, и проскальзывает в подъезд дома Аскалоне.

За ним из процессии сбегают другие.

Винченцо. Заходите, заходите все...

79. Квартира Аскалоне. День.

Все комнаты полны букетов цветов и зелени, царит невообразимый хаос: столы ломятся от подносов и ваз с пирожными, печеньем, сдобой, нугой, халвой, инжиром, глазированными орехами, от бокалов, рюмок и рюмочек, графинов, бутылок и бутылочек, блюд и блюдечек, тарелок и тарелочек.

Женщины из семьи Аскалоне, меж объятьями и поцелуями, носятся взад и вперед, орудуя этим всем арсеналом — они обносят гостей, угощают и успевают что-то погрызть сами. Царит атмосфера празднества, пожалуй, несколько искусственная, празднества, в котором Аньезе, видимо, не участвует.

Друзья. Поздравляем, дон Винченцо!

Винченцо. Спасибо... спасибо... Пейте, друзья, угощайтесь... прошу вас...

Франческа. Хотите попробовать? Сливки совсем свежие.

Винченцо. Пожалуйста, пейте... пейте...

Друзья. Да здравствуют жених и невеста!.. Желаем счастья!.. Поздравляем!.. Да здравствуют жених и невеста!

Среди незваных гостей появляется барон, пытающийся протолкаться к Винченцо.

Винченцо оборачивается, весь красный и возбужденный, но не выражает особого восторга, заметив барона, и, возможно, лишь для того, чтобы оттянуть неприятные с ним объяснения, предлагает ему отведать сласти:

— Вы любите «девичьи грудки»?.. Ах, дорогой Рицьери... *(К другим гостям.)* Прошу... прошу вас... угощайтесь.

Барон. Насколько я понимаю...

Винченцо. Извини...

Барону приходится замолчать, так как Винченцо должен отвечать на приветствия, поздравления, рукопожатия; потом он продолжает:

—...насколько я понимаю, внимание этого типа было обращено на Аньезе, а не на Матильде...

Винченцо. Ну да! И мы постарались таким образом покончить со всякой возможностью каких-либо недоразумений. Ты доволен?

Не ожидая ответа, идет к группе налегающих на угощение приятелей:

— Дорогой Туридду! Вот, возьми, пожалуйста... Мой милый Кало... приятного аппетита!

И, обнося гостей блюдом с домашним печеньем, вновь оказывается нос к носу с бароном... С досадой глядя на него, Винченцо спрашивает:

— Ну, в чем дело?

Барон. Нет, я недоволен, потому что не могу даже допустить мысль о том, что мне придется жить под одной крышей с бывшим женихом моей будущей супруги-баронессы...

Винченцо. Но это тебе и не грозит. Вы с Матильде будете жить в твоем доме.

И, произнеся это, он бросается на грудь к профессору Сикано: они крепко сжимают друг друга в объятиях, целуются, тот шепчет поздравления, в то время как барон растерянно отвечает:

— Но ведь мое палаццо почти совсем развалилось...

Кто-то издали окликает Винченцо. Уходя, он оборачивается к барону и говорит:

— А ты его отремонтируй... Матильде через несколько дней возвратится... вы вместе выберете обивку... занавеси... шторы...

Барон *(с просветленным лицом)*. Я могу начинать... сговариваться?..

Винченцо. Сговаривайся... сговаривайся... *(Раскрывая объятия.)* Высокочтимый господин фельдфебель!

На пороге появляется со своим обычным презрительно-брезгливым выражением лица фельдфебель. Винченцо чуть было не сгребает его в объятия:

— Высокочтимый господин фельдфебель!.. Ах, какая честь... проходите... проходите...

Фельдфебель *(отстраняясь).* Калифано Джузеппе здесь?

Винченцо *(весело).* Разумеется!.. *(Зовет.)* Пеппино! *(К присутствующим.)* Не обращайте внимания... это обычные формальности!

Фельдфебель бесстрастно достает из кармана какую-то бумагу. Проталкиваясь между гостями, приближается Пеппино.

Фельдфебель *(сурово).* Вызов в суд по обвинению в похищении...

Винченцо хватает листок и весело им размахивает, радостно обращаясь к гостям:

— Да это не вызов в суд, дорогой фельдфебель, а свидетельство о браке. *(Смеется.)* Консолата, трубочки с кремом для господина фельдфебеля! Разрешите бокал вина?!

Фельдфебель *(досадливо).* Нет-нет, спасибо.

Винченцо. Всего один бокальчик... за ваше здоровье.

Фельдфебель. Нет-нет, у меня печень...

С этими словами он щелкает каблуками и произносит, прощаясь с присутствующими:

— Господа...

За этой сценой наблюдает сидящая в уголке Аньезе. Она видит уходящего фельдфебеля и слышит, как Винченцо кричит ему вслед:

— Тогда я пришлю вам домой конфеты!

80. Улица перед домом Асканоне. День.

Оркестр вновь начинает играть, и шествие трогается дальше.

Консолата вывешивает огромное шелковое покрывало, которое победно развевается, как знамя, и теперь балкон дома Асканоне действительно являет собой весьма эффектное зрелище: на нем толпятся взволнованные от радости хозяева и гости, а в центре — Винченцо, который обнимает Пеппино.

Из толпы раздаются голоса:

— А где невеста?

— Покажите нам невесту!

— Да здравствует невеста!

Стоящие на балконе поражены такой своей забывчивостью, они с готовностью утвердительно кивают головами, оборачиваются, расступаются, уступая место Аньезе. Винченцо подводит ее за руку к самым перилам и демонстрирует, как трофей.



Винченцо демонстрирует жителям городка Аньезе вместе с Пеппино

Неподвижное, словно застывшее, хранящее непроницаемое выражение лицо Аньезе...

81. Городская площадь и улицы. День.

Вдалеке слышится песня бродячего певца.

На площадь выходят Винченцо, Франческа и адвокат Асканоне.

Они вышагивают торжественно и ликующе.

Следом за ними плетется Аньезе.

Из улицы напротив появляются Амалия, Орландо, Пеппино и адвокат Чарнетта, тоже веселые.

Поравнявшись с ними, Асканоне дружески приветствуют их.

Калифано столь же оживленно отвечают на их приветствия.

Семейство Асканоне догоняют отставшие Антонио и дон Мариано.

Затем обе семьи — Асканоне и Калифано — сливаются в одну веселую и радостную компанию.

82. Канцелярия судьи. День.

Судья склонился над письменным столом, что-то пишет...

Раздается почти неслышный скрип отворяющейся двери. В комнату на цыпочках с пугливой осторожностью входит с пакетиком в руках Винченцо, за ним идут дон Мариано, супруги Калифано, семейство Асканоне со своими адвокатами. Винченцо подходит к столу и сует пакетик под нос судье, который подскакивает от неожиданности:

— Что это такое?

Винченцо *(со счастливым видом).* Конфетки! В знак вечной благодарности от молодоженов*.

Судья. А... Они уже поженились?

Адвокат Асканоне, взяв у Антонио из рук какую-то бумагу, отвечает:

* В Италии существует обычай извещать друзей о свадьбе, посылая им пакетик определенного сорта конфет. — *Прим. переводчика.*

— Нет еще. Мы просили епископа разрешить дать объявление в газете и получим разрешение завтра или послезавтра, вот копия заявления... У кого она?

Винченцо. У Антонио.

Антонио. Да-да... у меня.

Дон Мариано. У него.

Адвокат Чарпетта. Сказать по правде, если бы все юридические споры можно было бы разрешать так по-дружески... насколько легче была бы жизнь! Не правда ли?

Судья прячет в ящик свои бумаги, не выражая ни малейшего желания присоединиться к столь зажигательному веселью своих посетителей.

Судья. Конечно, конечно. *(Зовет.)* Секретарь!

Адвокат Чарпетта. Мне кажется не вызывающим сомнений, что, учитывая эту предстоящую более чем в скором времени свадьбу, преступления, о которых говорится в статье 530 — совращение несовершеннолетних и в статье 522 — похищение и сокрытие других лиц, могут считаться несостоявшимися. Разумеется, в случае благополучного исхода.

Адвокат Аскалоне. Мне тоже это кажется действительно не вызывающим сомнений, господин судья.

Входит секретарь суда. Судья знаком велит ему занять место за своим столом. Потом говорит:

— Если строго придерживаться буквы закона, то я должен считаться только с фактом уже заключенного брака. Поэтому дело далеко не столь уж несомненное. Однако я пойду навстречу... в случае благополучного исхода, как вы, адвокат, справедливо изволили заметить. Хорошо?

Адвокат Аскалоне. Хорошо, спасибо...

Винченцо. Спасибо...

Адвокат Чарпетта. Спасибо...

Судья. Пропустите вперед дам.

Винченцо. Проходите, проходите.

Судья. И посмотрим на наших жениха и невесту...

Винченцо. Вот Пеппино!

Пеппино выходит вперед, а Аньезе совершенно не видно за спинами родственников.

Девушка стоит в последнем ряду, у самой двери. Все быстро расступаются, и она приближается к столу судьи, проходя сквозь строй улыбок и увлажнившихся от волнения глаз.

Винченцо. Вот она, вот, видите?

Судья. Хорошо. Итак, синьорина?

Задав вопрос, он принимается что-то писать на лежащем перед ним листке бумаги. Но так как девушка не отвечает, судья поднимает голову и глядит на нее.

Винченцо. Иди... иди ближе. Вот она, господин судья.

Взоры всех присутствующих устремлены на Аньезе, но она безмолвна и низко опустила голову...

Судья удивленно мигает, с лица его еще не сошла улыбка:

— Ну вот, молодец. Хорошо. Так вы согласны? Вы довольны, что выходите замуж... за Джузеппе Калифано?

Винченцо. Она очень довольна, господин судья!

Но Аньезе не отвечает. И тогда судья хмурится. Подчеркивая каждое слово, он вновь обращается к Аньезе:

— Синьорина, вы хотите выйти замуж за Джузеппе Калифано?

Девушка, потупившись, молчит.

Все кругом застыли в ожидании, еще продолжая механически улыбаться.

Винченцо. Ну, Аньезе, дорогая деточка, ответь же господину судье. Ну же. Ну, девочка!

Аньезе молчит.

Замешательство присутствующих возрастает.

Судья. Аньезе, отвечай... да или нет?

Еще одно мгновение напряженной тишины, потом Аньезе поднимает глаза на судью, борется со слезами и прерывающимся от рыданий голосом отвечает:

— Да-а-а! *(И громко всхлипывая, в полном отчаянии, истерически повторяет.)* Да! Да! Да!

Пользуясь минутной растерянностью судьи, Винченцо пытается овладеть положением и торопливо говорит:

— Господин судья, она плачет от волнения, это слезы радости. Не правда ли, дорогая доченька?

Аньезе продолжает безудержно рыдать.

К ней подбегает обеспокоенный Пеппино:

— Аньезе, что с тобой?

Изумленный судья переводит взгляд с одного на другого. Аньезе по-прежнему заливается слезами.

Адвокат Чарпетта *(пытаясь поправить дело)*. Вполне понятное волнение, вызванное радостными переживаниями...

Винченцо *(с глупым видом)*. Однако она сказала «да». Вы ведь сами слышали, господин судья.

Пеппино протягивает руку и, пытаясь приласкать Аньезе, говорит:

— Ну, Аньезе, ведь ты не хочешь, чтобы господин судья подумал...

Но Аньезе впивается ему зубами в руку.

— Ай!

Судья *(выходя из себя, ко всем присутствующим)*. Хватит! Вон! Убирайтесь все!

Винченцо. Но как же так? Я убью тебя... задушу!

И набрасывается на Аньезе, отталкивая пытающихся удержать его адвокатов.

Антонио. Папа!

Винченцо *(вне себя)*. Мерзавка! Я убью тебя. Скажи, что ты согласна, или я тебе выпущу кишки!

Дон Мариано. Успокойтесь, успокойтесь...

Судья *(сурово)*. Аскалоне! Вы никого не убьете. Я открываю против вас судебное дело по обвинению в угрозах, плохом обращении и обмане в отношении несовершеннолетней. Секретарь, запишите.

Винченцо, остолбенев от неожиданности, позволяет сыну и адвокату оттащить себя от Аньезе.

Винченцо. Как так?

Адвокат Аскалоне *(к судье)*. Но, господин судья, я хотел бы официально принести извинение...

Судья. Не принимаю!

Адвокат Аскалоне *(не выпуская Винченцо)*. Ну пошли... пошли...

Устремив вытянутый палец в направлении Пеппино, судья продолжает:

— Что же касается вас, Джузеппе Калифано, то остается в силе прежнее обвинение в совращении несовершеннолетней, а также и в похищении на основании статьи 522 уголовного кодекса!

83. Городские улицы, лавки, кафе. День.

Бар возле зала суда. Какой-то старичок, стремительно входя в бар, делится новостью с сидящими за столиком приятелями:

— Его будут судить! Судить Пеппино Калифано!

Приятели. Когда же?

Старичок. На днях, при закрытых дверях!

Один из приятелей. При закрытых?

Старичок. Самым строгим образом!

Приятель. И что это значит?

Другой. Значит, что будут говорить о таких вещах, которые невозможно обсуждать на людях!

В галантерейной лавке.

Какой-то покупатель. ...и венерических болезнях!

Другой. А почему он не хочет на ней жениться?

Толстый юноша. Да нет, это она не хочет.

По улице мимо лавки бегут люди. Все спешат к зданию суда...

Кафе на площади.

Профессор Сикано. В таком случае причина совершенно ясна!

Посетитель. Не понимаю... *(Выходит из кафе.)*

Профессор Сикано. Раз произошло похищение...

Другой посетитель. Так что же?



Стефания Сандрелли в роли Аньезе

Профессор Сикано *(выходя вслед за ними)*. Разве может так быть: он ее похитил, а она не хочет за него выходить?

Бухгалтер Поррино. А-а... Я понял, профессор: Пеппино Калифано — импотент!

84. Здание суда. День.

Перед подъездом суда толпится народ. Подходят все новые любопытные.

Голоса. Выходят! Выходят!

Шумя и толкаясь, все устремляются к подъезду.

Карабинеры отталкивают самых нетерпеливых.

Бизигато. Осади назад! Дайте пройти.

Он расчищает путь перед выходящими из суда семейством Калифано и адвокатом Чарпеттой. Амалия плачет, опираясь на руку мужа. Пеппино, бледный, растерянный, напуганный, спотыкается и с трудом сохраняет равновесие.

Адвокат Чарпетта. Расступитесь! Дайте пройти!

В толпе раздаются шуточки и комментарии:

— Я вам всегда говорил: она — потаскуха! По походке видно.

— Тогда почему же судят его?

— Потому что она несовершеннолетняя! Они спутались уже давно, а похищение должно было прикрыть грех!

— По-моему, и сестра ее тоже хороша.

— Все их семейство такое, и мужчины не лучше. Одним словом — потаскухи!

Все смеются.

Стоящий неподалеку барон Грифео все слышит, он побледнел, у него подкосились ноги.

— Эй, покажите нам эту негодницу!

— Покажите ее!

Все рвутся к подъезду, и карабинерам еле удается сдерживать толпу.

85. Здание суда. Вестибюль. День.

Секретарь суда отступает от входной двери, из-за которой несется глухой шум толпы, и сталкивается с семейством Аскалоне:

— Нет-нет, не сюда, идите за мной!

Винченцо иссиня-бледен, безмолвен, еле держится на ногах — его тащат под руки кузен и Антонио. Он послушно вместе со всеми следует за указывающим дорогу секретарем суда.

86. Боковая улочка у здания суда. День.

Открывается маленькая боковая дверка, и из нее поспешно выходит семейство Аскалоне. Вдруг они резко оборачиваются, у Винченцо от ужаса лезут на лоб глаза...

На углу, в отдалении, под ярким солнцем стоит кучка мальчишек; один из них, тыча в сторону Аскалоне пальцем, кричит:

— Вот они! Вот они!

Винченцо, совершенно растерявшись, пускается бежать. Следом трусит все семейство. У Винченцо слетает шляпа, но он этого не замечает, отталкивает старающуюся успокоить его Франческу.

В и н ч е н ц о. Оставь меня!..

Аньезе не поспевает за ними.

А н т о н и о. Скорее, Аньезе!

Вдруг они слышат за собой быстрый топот. Это барон. Поравнявшись с Винченцо, он пытается остановить его:

— Господин Аскалоне, господин Аскалоне. Дон Винченцо, погодите! Мне надо с вами поговорить. Остановитесь... остановитесь. Куда вы? Вы слишком многое должны мне объяснить. Мы все сидим по уши в дерьме!

Он хватает Винченцо, тот теряет равновесие и чуть не падает.

Винченцо отшвыривает от себя барона, и тот ударяется спиной о стену.

В и н ч е н ц о. Не путайтесь под ногами! Жалкий тип! *(Бежит дальше.)*

Б а р о н *(кричит ему вслед)*. Пусть жалкий, но благородный, а мое благородство не купить ни за какую цену! Ха-ха-ха!..

В ярости он выдергивает изо рта вставную челюсть и бросает ее вслед убегающим Аскалоне.

Аскалоне бегут дальше; замыкает группу Аньезе, одна, в отдалении от других, словно прокаженная...

Другая пустынная улица.

Еще один переулок.

Потом все семейство сворачивает на улицу, где оно живет, и вдруг видит перед своим домом толпу сплетников и зевак. Сразу же к ним с жадностью приливают десятки любопытных взглядов.

Винченцо и все остальные остановились, еле переводя дыхание. Потом Винченцо делает над собой усилие. Опустив голову, он решительно направляется мимо застывшей в молчании толпы к подъезду своего дома. За ним следуют все члены его семьи. Последней, задыхаясь, с немым отчаянием на лице, идет Аньезе...

Дойдя до подъезда, Винченцо открывает дверь и тут не выдерживает: внезапно в голову ему ударяет кровь, он выпячивает грудь, поворачивается к толпе, широко раскрывает рот и в неистовстве гремит:

— Ретрограды!.. Дикари!.. Мужичье!..

У него перехватывает дыхание, он хватается рукой за горло и тяжело опирается на Антонио.

А н т о н и о. Папа!

А д в о к а т А с к а л о н е. Братец! *(К Антонио.)* Уведем его в дом.

Задетые словами Винченцо, горожане с грубым смехом и издевкой кричат в ответ:

— Шут гороховый!

— Паяц!

— Аньезе, деточка, хочешь мороженого?

— Потаскуха!

Нервы Аньезе, идущей последней среди всех этих выкриков и хохота, не выдерживают: девушка, сделав резкое движение и вскрикнув, низко опустив голову, расталкивает окружающих и... пускается бежать.

Ф р а н ч е с к а. Аньезе!

Девушка, заливаясь слезами, в отчаянии убегает.

— Остановите ее!..— Франческа бросается на помощь Антонио и кузену, которые вносят в дом лишившегося чувств Винченцо.

За Аньезе гонятся молодые парни, крича ей:

— Куда ты? Остановись! Сумасшедшая!

Аньезе увертывается от пытающихся остановить ее прохожих.

— Держи ее! Вернись к маме!

Преследующие ее парни смеются — они рады неожиданной потехе. Наконец, одному из них удается поймать девушку.

Аньезе ударяет его по лицу, он ее выпускает, и девушка бежит дальше.

Появляется фельдфебель в сопровождении двух карабинеров, они присоединяются к погоне.

Аньезе петляет, падает, вновь поднимается, плачет, кричит и бежит, бежит все дальше и дальше...

Но ее догоняют, хватают, тащат, подняв над толпой. Девушка вырывается, крича и изгибаясь, бьется в истерическом припадке. Но ее бегом несут домой.

Аньезе. Пустите меня! Пустите!!!

87. Комната Аньезе.

Девушку принесли в ее комнату — ту самую, где ее осматривала акушерка, — и теперь она мечется в бреду. Глаза у нее закрыты, лицо мокро от пота, она вся дергается, словно в нее вселилась нечистая сила. Франческа и адвокат Аскалоне пытаются успокоить ее, держат, чтобы она не упала с постели.

Аньезе. Хочу уйти... уехать отсюда, уехать, хочу на материк... на материк...

Быстро сменяя друг друга, на экране чередой проходят видения Аньезе: диалог, который она ведет в бреду с участниками этой печальной истории, со всем городком.

Первым мы видим суровое лицо адвоката Аскалоне: оно все ближе и больше, и вот адвокат Аскалоне кричит:

— Даже если ты туда доберешься, тебя пришлют назад!

Предостерегающее лицо адвоката Чарпетты:

— Ты несовершеннолетняя!

Аньезе в отчаянии, ей не отогнать эти видения, они давят ее, девушка кусает себе руки.

Аньезе. Я все равно уеду... уеду...

Появляется крупным планом лицо фельдфебеля:

— Но куда?

Аньезе. Я уеду.

Фельдфебель. Куда ты бежишь?

Из темноты неясно выступает опечаленное лицо Франчески:

— Доченька...

Аньезе содрогается от рыданий.

В полумраке комнаты продолжают сменять друг друга знакомые физиономии.

Фельдфебель. Куда же это ты хочешь уехать с таким брюхом?

Пеппино. Аньезе...

Барон *(хихикает)*. Ха-ха, хи-хи...

Дон Мариано. Какой позор, несчастная!

Прохожий *(смеясь)*. Куда ты?

Фельдфебель. Куда ты хочешь бежать?

Аньезе отвечает... всем им отвечает:

— Пойду в прислуги... в прислуги!

Консолата, с залитым слезами лицом, пытается ее отговорить:

— Нет, синьорина, не надо!

Аньезе. В прислуги!

Погоня за Аньезе

Опять лица.

Адвокат Чарпетта. А что ты будешь делать, когда родится ребенок?

Адвокат Аскалоне. Ребенок, отец которого неизвестен.

Врач. Ребенок потаскухи!

Аньезе вскрикивает.

Барон смеется.

Прохожий. Ребенок потаскухи!

Лицо рыдающей Матильде.

Притворно доброе лицо Пеппино:

— Аньезе, дорогая, что с тобой?

Аньезе хочет всех их прогнать, но у нее нет сил.

Она кричит.

В глубине комнаты Франческа, Розаура и Аннина, у постели — толстый бородатый монах, который кропит Аньезе святой водой, приговаривая:

— Изыди мерзкий бес из этого тела в воздух, в воду, в землю и огонь.

Лицо Аньезе на подушке: девушка кричит от боли, скрежещет зубами, словно отказываясь от благословения.

Это изображение тускнеет, и снова одно за другим начинают появляться лица.

Аньезе продолжает бредить, теперь девушка больше не говорит о своем бегстве на материк, но ей все еще видится, как она убегает.

...Вот она бежит по площади перед домом: она вновь переживает возвращение из суда, когда за ней гнались прохожие, бездельники, орущие мальчишки.

— Потаскуха! Потаскуха!

Аньезе кидается то вправо, то влево, ей под ноги бросается стайка мальчишек.

В конце концов преследователи ее догоняют, они наваливаются на нее, как гора... из-под которой ее извлекает Бизигато и тащит домой.

Аньезе еще пытается сопротивляться, она упирается, вырывается... Позади за ними тянется

хвост издевательски хохочущих, отпускающих шуточки горожан...

...Аньезе в постели. Кризис достиг своей кульминации, девушка пытается отразить последний натиск видений, становящихся все более навязчивыми и неотступными.

Пеппино.

Прохожий.

Адвокат Аскалоне.

Дон Мариано.

Видения появляются, исчезают, сливаются одно с другим, и все это начинает вертеться с неудержимой, сумасшедшей быстротой.

А н ь е з е *(отчаянно кричит)*. Не хочу... не хочу... Прости меня, папа... Прости... папа... папа... папа...

...Потом вращение замедляется, и кризис постепенно проходит.

88. Комната Аньезе. День.

В то время как окружающее становится все яснее и четче, мы вместе с Аньезе замечаем, что над ней склонилось много как знакомых, так и неизвестных нам лиц. Прежде всего это появлявшиеся в бреду родственники (все они в черном), улыбающаяся мать, Пеппино.

П е п п и н о. Аньезе...

Франческа склоняется над дочерью и помогает ей сесть в постели:

—Ну приподнимись, девочка. Ты уже поправилась.

П е п п и н о. Встань... Встань, дорогая.

Р о з а у р а. Ей лучше. Ну, привстань. Дайте ей что-нибудь накинуть.

И, нежно поддерживая сестру, помогает ей встать. Аньезе — она в одной рубашке — шатается, но

Умирающий Винченцо



мать крепко ее держит. Одна из родственниц ласково говорит:

— Вот, молодец... молодец... умница.

Франческа тем временем набрасывает ей на плечи халатик и приглаживает волосы. Тут же и Пеппино: помогая Франческе, он поддерживает Аньезе.

Т е т я К а р м е л а. Девочка моя. Красавица.

Ф р а н ч е с к а. Она уже оправилась.

Д р у г а я р о д с т в е н н и ц а. Дорогая... молодец... хорошая девочка... умница...

А н ь е з е. Но что они все тут делают? Откуда взялась тетя Кармела?

Ф р а н ч е с к а. Она приехала к папе. Приехали кузен и кузина из Рагузы, дядя и тетя из Аджуры, родственники из Мессильмери.

Р о д с т в е н н и ц а. Молодец...

Ф р а н ч е с к а. И из Агридженто тоже, но ты их не знаешь.

Коридор. Аньезе с изумлением видит еще других одетых в черное родственников.

Глядя на них, девушка идет по коридору и подходит к двери.

Комната Винченцо и Франчески. В сопровождении Франчески Аньезе входит в спальню. В комнате полумрак. Подле постели, на которой лежит бледный и тяжело дышащий Винченцо, сидит врач.

Аньезе подходит к постели.

Рядом с ней становится Пеппино.

Винченцо смотрит на дочь и улыбается ей.

В и н ч е н ц о *(слабым голосом)*. Подойди. Подойди, моя дорогая доченька. Я хочу тебя поблагодарить.

Аньезе ошеломлена.

—...дай мне руку.

Ф р а н ч е с к а. Дай папе руку.

Винченцо берет руку Аньезе и целует. Потом берет руку Пеппино.

В и н ч е н ц о. Спасибо вам, спасибо. Подойди ближе, подойди. Спасибо. Спасибо вам всем.

Соединяет руки Пеппино и Аньезе. И, обессиленный и счастливый, добавляет:

— Спасибо.

В р а ч. Хорошо-хорошо, только не двигайтесь, лежите спокойно!

Винченцо улыбается:

— Ладно, ладно, доктор. Спасибо... Спасибо...

Пеппино и Аньезе, рука в руке, смотрят друг на друга без всякого выражения.

89. Улицы городка. День.

Празднично звонят колокола.

Церковная паперть украшена в честь свадьбы.

Ступени устланы красной дорожкой.

90. Квартира Аскалоне.

В квартире беспрестанное и беспорядочное хождение взад и вперед.

Столовая. Съехавшиеся отовсюду родственники готовятся к церемонии: кто чистит ботинки, кто пиджак, кто причесывается, как перед зеркалом, у растворенного окна, в которое льется солнце. Перезвон колоколов.

Коридор. Пробегает Антонио с большой коробкой в руках. Он сталкивается с идущей к лестнице Аннииной и роняет коробку.

А н н и н а. Эй, болван!

Антонио входит в комнату Аньезе.

Девушка с бесстрастным выражением лица надевает белое платье. Ей помогают мать и Розаура.

Антонио, подбегая, открывает коробку, и женщины вынимают из нее подвенечную фату.

А н т о н и о. Вот фата!

Ф р а н ч е с к а. Красивая!

Р о з а у р а. Легкая, как облако! Прелесть!

Комната Винченцо. Драматически звучит музыка.

Полумрак. Адвокат Аскалоне опечаленно смотрит на врача, измеряющего пульс Винченцо.

У Винченцо в лице ни кровинки, оно пепельно-серое, он с трудом пытается что-то сказать, но с губ его срываются лишь невнятные звуки. Склонившиеся над ним врач и адвокат не понимают его слов.

В и н ч е н ц о *(с усилием повторяет)*. Что они делают?

А д в о к а т А с к а л о н е. Аньезе уже почти готова. Церемония назначена на десять часов.

В р а ч. Лежите спокойно, не волнуйтесь.

Винченцо весь напрягается, выгибается в отчаянной попытке еще что-то сказать.

В и н ч е н ц о *(бормочет что-то непонятное, задыхается, потом ему удается довольно внятно произнести)*. Не могу больше... Подойдите *(Со стоном.)* Я умираю... умираю...

А д в о к а т А с к а л о н е и в р а ч. Что вы говорите, братец... ради бога.

В и н ч е н ц о. Я умираю!.. Однако... *(Он глухо кашляет, и кашель переходит в долгий стон, потом в какой-то свистящий звук; после короткой паузы он продолжает.)* ...Однако, чтоб никто об этом не знал, чтоб никто не знал! Иначе они отложат свадьбу, и опять все пропало. Не говорите им... Не говорите никому, пока не закончится бракосочетание.

Резким, невольно яростным движением он притягивает к себе, схватив за уши, склонившегося над ним адвоката.

А д в о к а т А с к а л о н е. Братец.

В и н ч е н ц о. Идите. Идите.

Адвокат, которого Винченцо по-прежнему не отпускает, кивает головой. Руки Винченцо бессильно падают, и адвокат приподнимается и повторяет:

— Братец...

Он нерешительно идет к двери и приглашает врача следовать за собой.



Бракосочетание Аньезе и Пеппино

В и н ч е н ц о. Идите и скажите, что мне лучше.

В р а ч. Но нельзя же оставлять такого больного одного!

В и н ч е н ц о. Уходите. Я отдыхаю, сплю... не беспокойтесь. Не говорите им... закройте дверь... заприте меня... И смейтесь... смейтесь — ведь сегодня праздник... большой праздник. Мне хорошо... Да здравствуют... Да здравствуют...

Адвокат и врач выскальзывают в коридор и плотно закрывают за собой дверь. На секунду царящий в комнате полумрак прорезает тонкий луч света, затем комната вновь погружается в почти полную темноту.

Винченцо продолжает бормотать:

— Да здравствуют...

Потом последним усилием он тянет вверх простыню, пока не закрывает себе лицо...

И навсегда застывает недвижимо.

Коридор и столовая. Раздаются оживленные голоса, громкий шум, топот шагов.

Адвокат Аскалоне в сопровождении врача быстро проходит по коридору и говорит всем идущим ему навстречу:

— Ему лучше...

О д и н и з р о д с т в е н н и к о в. Слава богу...

А д в о к а т А с к а л о н е. Ему гораздо лучше! Он спит, не хочет, чтобы его беспокоили!.» Он так доволен... Ну, пошли, пошли скорей.

91. Улица перед домом Аскалоне. День.

Звонят колокола.

На залитую ярким солнцем улицу гурьбой выходят родственники. Они все в черном. А вот и невеста, ослепительная в своем белом подвенечном платье.

Антонио подает ей руку, и кортеж направляется в церковь.

В церкви негде яблоку упасть.

Пеппино и Аньезе стоят на коленях перед соединяющим их в браке священником.

Среди кучки родственников растроганно плачет Консолата, плачут также Розаура и Аннина; плакала и Франческа, теперь она сморкается и, наклонясь к кузену-адвокату, взволнованно шепчет:

— Пожалуй, пора написать правду Матильде, обо всем ей рассказать.

Адвокат Аскалоне *(задумчиво)*. Пожалуй.

Франческа. Бедная девочка, два плохих известия сразу: Пеппино женился, а барон ее оставил.

Адвокат Аскалоне *(бормочет себе под нос)*. Заодно есть и третье.

Франческа *(не расслышав)*. Что вы сказали?

Адвокат Аскалоне. Ничего, ничего.

И подталкивает ее локтем, указывая в сторону алтаря:

— Смотрите! Они обмениваются кольцами — символом верности навеки!

Действительно, в это мгновение Пеппино собирается надеть кольцо на палец Аньезе.

Неожиданно среди публики мы замечаем фельдфебеля и Бизигато.

Под громкие и торжественные звуки церковной музыки Пеппино надевает Аньезе кольцо на палец.

В финальной сцене перед нами, сменяя друг друга, проходят чередой некоторые знакомые лица.

Народный певец подошел к эпилогу нашей истории.

Голос певца.

Когда Матильде наконец вся истина открылась,
Она в отчаяньи и слезах в монахини постриглась.

И мы видим бледную и несчастную Матильде, которая отхватывает ножницами свои косы.

А вот она, уже одетая монахиней, поет в монастыре псалмы среди своих новых подруг.

Голос певца.

Наш знатный господин барон, просрочив векселя,
В расстройстве понял, что спасет его одна петля.

Перед нами барон Грифео — он надевает на шею петлю, выталкивает из-под себя стул... но ветхий потолок обрушивается, и барон летит на пол, весь обсыпанный штукатуркой.

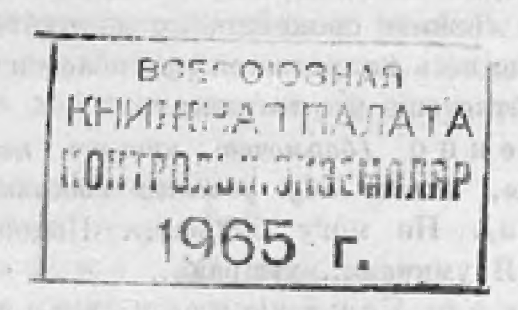
Голос певца.

А Аскалоне монумент воздвигли над могилой.
Во славу чести: как-никак, она все ж победила!

Кладбище.

На одной из могил памятник Винченцо Аскалоне, на нем надпись:

ЧЕСТЬ И СЕМЬЯ.



Обложка С. Б. Телингатера

Художественный редактор Л. И. Гориловская

Технический редактор Р. М. Гродская

Рукописи не возвращаются

Издание Союза работников кинематографии СССР

Адрес редакции: Москва Г-69, ул. Воровского, 33. Тел. К 5-43-87
А08505. Подписано к печати 2/III 1965 года. Формат бумаги 82×108¹/₁₆
Печатных листов 11 (условных листов 17,93). Тираж 27 100 экз. Заказ 20

Московская типография № 2 «Главполиграфпрома»
Государственного комитета Совета Министров СССР по печати
Москва, проспект Мира, д. 105

Цена 1 руб.

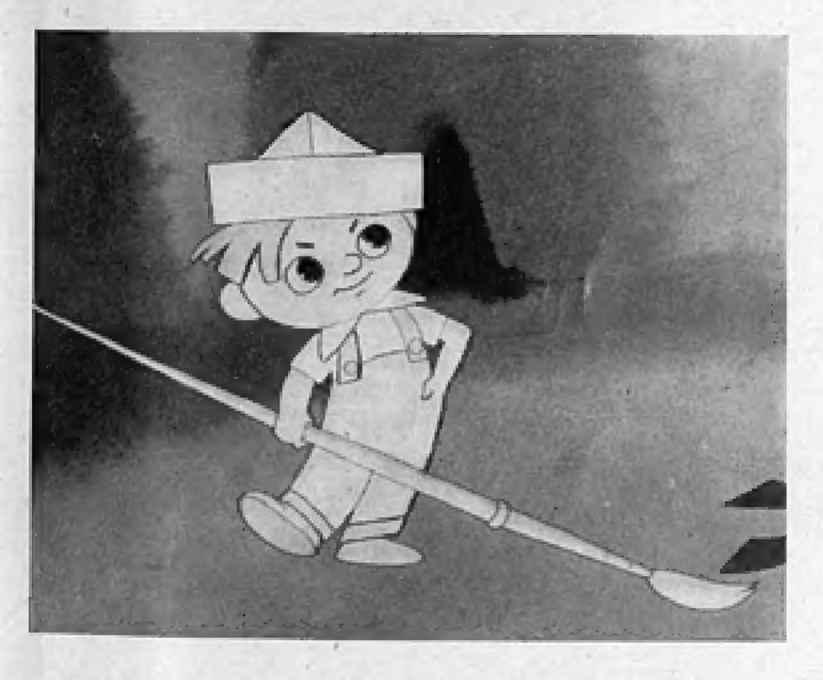
НОВЫЕ ФИЛЬМЫ, ВЫПУЩЕННЫЕ СТУДИЕЙ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ» в 1964 году



«ТОПТЫЖКА»

Автор сценария и режиссер Ф. Хитрук. Художник-постановщик С. Алимов. Композитор М. Вайнберг. Оператор Б. Котов

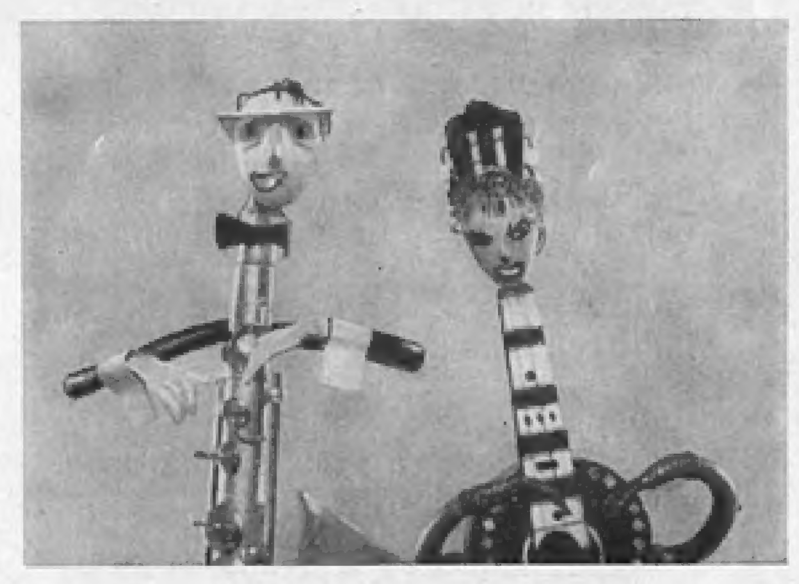




«ПЕТУХ И КРАСКИ»

Сценарий В. Сутеева. Режиссер Б. Степанцев. Художники-постановщики А. Савченко, П. Репкин. Композитор И. Якушенко. Оператор М. Друян





«СТРАНА ОРКЕСТРИЯ»

Сценарий К. Рапопорта. Режиссер А. Карапович. Художники-постановщики В. Василенко, А. Спешнева, Ф. Збарский. Композитор Н. Богословский. Операторы М. Каменецкий, Н. Гринберг

ИНДЕКС 70399

ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА

на литературно-критический
теоретический
иллюстрированный журнал



ЖУРНАЛ ПУБЛИКУЕТ:

- сценарии советских и зарубежных авторов;
- статьи по теории и истории советского и зарубежного киноискусства, очерки о творчестве режиссеров, операторов, актеров, кинодраматургов;
- рецензии на советские и зарубежные кинофильмы;
- статьи по вопросам телевидения;
- материалы в помощь учителям, студентам педагогических институтов, членам киноклубов;
- статьи и заметки о кинолюбительстве;
- информацию о новостях киноискусства в СССР и за рубежом;
- портреты советских и зарубежных киноактеров в лучших ролях;
- кадры из новых фильмов, эскизы кинохудожников;
- библиографию, документы, публикации, материалы по истории мирового кино и т. д.

ПОДПИСКА на 1965 год ПРИНИМАЕТСЯ в пунктах подписки Союзпечати, почтамтах, конторах и отделениях связи, общественными распространителями печати на заводах и фабриках, шахтах, промыслах и стройках, в колхозах, совхозах, в учебных заведениях и учреждениях.

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА:
на месяц 1 руб.,
на год 12 руб.